

# أَبْدَابُ الْعَالَمِيَّةِ

مَجَلَّةٌ فَصِيلَيَّةٌ  
رَصَدُونَ اِتَّحَادُ الْكِتَابِ الْعَرَبِ بِدُسْنِ



# الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن ائمداد الكتاب العربي بدمشق  
العدد 125 شتاء 2006 السنة الـ 125 والثلاثون

المدير المسؤول

أ. د. حسين جمعة

رئيس التحرير :

عبد الكريم ناصيف

مدير التحرير :

غسان كامل ونوس

هيئة التحرير :

د. ناديا خوست

عدنان جاموس

هشام حداد

د. نبيل الحفار

د. هاني نصراني



مكتبة لسان العرب

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)

[lisanerab.com](http://lisanerab.com) رابط بديل



# الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العربي بدمشق

الاشتراك السنوي

« الآداب الأجنبية »

داخل القطر ١٠٠ ل.س  
الاقنطار العربية للأفراد ٢٠٠ ل.س  
او ١٠ دولارات اميركية

خارج الوطن العربي ٢٠٠ ل.س  
او ١٥ دولاراً اميركياً

الدوائر الرسمية داخل القطر ٢٠٠  
ليرة سورية

الدوائر الرسمية في الوطن العربي  
٣٥. ل.س او ٢٠ دولاراً اميركياً

الدوائر الرسمية خارج الوطن  
العربي ٥٠٠ ل.س او ٢٥ دولاراً  
اميركياً

اعضاء اتحاد الكتاب ٥٠ ل.س

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة  
أشهر تعنى بنشر المواد المترجمة  
من الأدب العالمي في مجالات  
الشعر والقصة والمسرحية وغيرها  
من صنوف الأدب الأبداعي وكذلك  
في مجالات النقد والبحث  
الأدبي .

\* توجه جميع المراسلات باسم  
أمانة التحرير .

\* المقالات المنشورة في المجلة  
لا تمس بالفرورة عن رأي  
المجلة .

\* المواد التي تتلقاها المجلة  
لا ترد لاصحائها سواء نشرت  
أم لم تنشر .

دمشق - الزة أوستراد حس. ب : 3230  
هاتف : 6117242-6117243

6117243  
البريد الإلكتروني :  
Email : unecriv@net.sy  
aru@net.sy

الإنترنت :  
<http://www.awu-dam.org>

المراسلات :  
باسم أمانة التحرير  
الإدارة  
اتحاد الكتاب العرب



## تنويه

تعتذر هيئة تحرير الأداب العالمية عن قبول أية مادة غير مرفقة بالأصل الأجنبي؛ كما ترجو الهيئة من السادة المترجمين كتابة اسم المؤلف والمترجم وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو اللغة الأصلية التي كتب بها النص.

وترجو هيئة التحرير أن تكون المادة المترجمة مطبوعة على وجه واحد من الورقة، وأن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص. علماً بأن المادة المقدمة لا تعاد سواء نشرت أم لم تنشر.

ترسل مواد "الأداب العالمية" إلى العنوان الآتي حسراً:

مجلة الأداب العالمية اتحاد الكتاب العرب ص. ب (3230)



دعاة

## إلى السادة المترجمين:

تمنوي مجلة "الأدب العالمية" نشر ملف خاص عن "الأدب الأندونيسي" واصدار سلسلة من "المحاور" المكرسة لأنواع أدبية معينة، يرجى من السادة الباحثين والمترجمين الراغبين بالمساهمة في ملف الأدب الأندونيسي، وفي محوري "أدب الأطفال المترجم" و"دراسات في الرواية" إرسال موادهم وترجماتهم إلى المجلة مشفوعة بالأصول.



## مِثَاقُهُ لِأَغْزُوْ ثَقَافَةً

رئيس التحرير

تنهض الأداب العالمية، منذ تأسست قبل ثلاثين عاماً، بدور بالغ الأهمية في ساحتنا الأدبية والثقافية، إلا وهو مواكبة الحركة الأدبية والفكرية في العالم وجسر الهوة بيننا وبينه، وذلك بتقديم الجديد والمفيد من أداب شعوبه، شعراً وقصة، دراسات وأبحاثاً، فيتتحقق بذلك بعض ما يصبو إليه كل قارئ متابع ومثقف مهمٌّ يعنيه كثيراً الخروج من قمّم اللغة الواحدة وتحطى الجديـد من الآفاق في عالم الثقافة والأدب، حيث الكثـير مما يـفيد منه ويـوظـفـه لصالـح ثـقـافـتـه وتطـوـرـهـ الحـضـارـيـ.

إنها المـثـاقـفةـ التي تـقيـمـ الجـسـورـ بـيـنـ بـنـيـ الـبـشـرـ وـتـحـقـقـ التـواـصـلـ الـحـقـيقـيـ الذي يجعلـ العـالـمـ قـرـيـةـ صـفـيرـةـ فـعـلـاـ يـعـرـفـ بـعـضـهـ بـعـضـاـ وـيـتـفـهـمـ بـعـضـهـ بـعـضـاـ علىـ نـحـوـ يـحـقـقـ خـيـرـ الـبـشـرـيـةـ وـيـخـدـمـ صـالـحـاـ الـعـامـ.

إنـاـ نـؤـمـنـ بـالـمـثـاقـفةـ طـرـيـقاـ وـحـيدـاـ يـوـصـلـ الـعـالـمـ إـلـىـ الـمحـبـةـ وـالـوـئـامـ، التـعاـونـ وـالـسـلـامـ. إـذـ تـاخـذـ كـلـ أـمـةـ مـنـ الـأـخـرـىـ خـيـرـ مـاـ لـدـيـهـاـ وـتـعـطـيـهـاـ خـيـرـ مـاـ لـدـيـهـاـ، تـجـارـبـ وـمـعـارـفـ، عـلـومـ وـآدـابـ، عـادـاتـ وـتـقـالـيدـ، فـيـقـتـرـبـ الـعـالـمـ بـعـضـهـ مـنـ بـعـضـ أـكـثـرـ وـتـلـغـىـ حـوـاجـزـ بـيـنـ شـعـوبـهـ أـكـثـرـ وـتـزـالـ الغـوـامـضـ وـالـمـبـهـمـاتـ أـكـثـرـ، لـتـقـوىـ اللـحـمـةـ وـيـسـودـ التـعـاـيشـ وـالـسـلـامـ بـيـنـ بـشـرـهـ باـعـتـبارـهـ أـنـدـادـاـ لـاـ فـرـقـ بـيـنـ أـبـيـضـهـ وـأـسـوـدـهـ، أـصـفـرـهـ وـأـحـمـرـهـ، يـسـاعـدـ الـقـوـيـ فـيـهـمـ الـضـعـيفـ وـيـعـينـ

الغني الفقير، أخوة في الإنسانية يجمعهم المصير الواحد والمصلحة الواحدة فلا يتعالى أحد على أحد ولا يعتدي أحد على أحد.

هي ذي المثقفة، التي تريدها أن ترتفق بالإنسان إلى مرتبة الحضارة العليا، حيث يؤمن فيها بأخيه الإنسان، أيًا كان وأينما كان، كما يكن له المحبة والاحترام، ويعمل على حماية حقوقه كافة وعلى رأسها حقه في حياة حرّة كريمة، لا أن يعمل، كما هو شأن الامبرالية الأنكلوأمريكية اليوم. على قتله واحتلال أراضيه ونهب ثرواته والإمعان في الغي وإنزال الحيف والجور في بني الإنسان.

إنها النزعة الاستعمارية التي أبى إلا أن تظهر رغم حظر هيئة الأمم المتحدة لكل شكل من أشكال الاستعمار، بل وحتى التدخل في شؤون الدول الداخلية، فقد أطلت برأسها مع مارغريت تاتشر ورونالد ريغان بهدف واحد هو بسط السيطرة الاستعمارية على العالم وفرض الهيمنة عليه خاصة بعد انهيار الاتحاد السوفييتي وزوال المعسكر الشتراكي لتظل الولايات المتحدة القوة العظمى الوحيدة والقطب الأوحد فيه، تُملي إرادتها على العالم وتتدخل في شؤونه مهما صغرت، تدعمها حليفتها ذات التاريخ الاستعماري البغيض والطويل: بريطانيا، وكلتاهم على يقين بأنهما، والساحة خالية، إذا ما تحالفتا سيطرتا على العالم وفعلتا به ما تشاءان.

لقد كان أول الأهداف التي وضعتها الامبرالية الأنكلوأمريكية تصب عينها، هو الهيمنة الثقافية على العالم، لإدراكها ما للثقافة، التي هي روح الشعوب، من أهمية بالنسبة إلى الشعوب، وما للسيطرة على الثقافة من دور مفصلي في تمهيد الطريق للهيمنة الاقتصادية والسياسية وحتى العسكرية، فالشعب الذي تُغزى ثقافته تُغزى روحه في الصمود، وتُقتل إرادته في المقاومة، والأمة التي تُحتل ثقافتها تصبح، حُكماً، تابعة خاضعة لصاحبة الثقافة التي احتلتها. لهذا كانت هذه الامبرالية حريصة الحرص كلّه على غزو العالم ثقافياً، فجندت كل ما لديها من موارد ووسائل: أموال، صحفة، فضائيات،

اتصالات، وذلك بهدف واحد هو التغلغل في عمق ثقافات الشعوب وتفكيكها لكي يحل محلها نموذج الامبرialis المثقافي (أنموذج الشيكلس والهمبرغر والجيمنز، العنف والجنس، والمخدرات...) مصورة إيه على أنه الأنماذج الحضاري الأمثل الذي ينبغي على العالم كلّه أن يحذو حذوه ويقتدي به. وذلك تمهيداً لخطوات أبعد وأخطر تجسدت فيما بعد في غزو أفغانستان ومدعزها الأخطبوبطية إلى الدول المجاورة كافة: دول آسيا الوسطى وبحر قزوين. أليس هناك الأفيون والمخدرات؟ أليس هناك النفط باحتياجات عالية؟ أليس هناك الموقع الاستراتيجي الذي يمكنها منه أن تغزو خنجرها في خاصرتين بالغتي الأهمية: روسيا والصين؟ لقد تذرعت الامبرialis الأنكلوأمريكية بأوهى الذرائع لكي تحتل أفغانستان فتزيد زراعة الخشاش (الإحصائيات تقول إنها تضاعفت ثلاثة مرات منذ عام 2001) وتضع يدها على النفط وتتلاعب بمصير آسيا الوسطى كلها...

لكن الدهشة الدهشة تجلّت في تخطيطها لإعادة استعمار الوطن العربي بدءاً بالعراق... هي لم تكتف بغزوها الثقافي ومحاولتها الهيمنة السياسية والاقتصادية على بلدان الوطن العربي، بل طرح الاستعماريون الإنكلزيز، ومنذ نهاية السبعينيات، أن الإمبرialis لم تعد كافية والهيمنة الثقافية والسيطرة من بعيد لم تعد كافية، بل يجب إعادة الاستعمار المباشر، وهو ما نفذته مع الولايات المتحدة حين بدأتا غزوهما للعراق وارتكبنا ما ارتكبناه من فظائع وجرائم حرب: قتل وتدمير، تشريد وأسر وتعذيب... أفعال يندى لها جبين الإنسانية، وتجرد فاعلها من أبسط صفاته الإنسانية، فكيف بالحضارية؟

لقد بدأت الامبرialis الأنكلوأمريكية مخططها الجديد في إعادة الاستعمار بالغزو الثقافي، وهو ما رفضناه منذ البداية وتصدينا مقاومته منذ البداية لإدراكنا أنه الخطر الحقيقي على العالم. فالغزو يهدف إلى الهيمنة وكل هيمنة هي إلغاء للأخر، ماهية وهوية، تاريخاً وحاضراً ومستقبلاً، وما من شعب حي يرضى بأن يُلغى، وما من أمة أصيلة تقبل بالتخلي عن أصالتها لتصبح هجينه بلا هوية ولا ثقافة، وأمّتنا أصيلة حية حاول الكثيرون عبر

التاريخ اجتثاثها وإنقاذها بل وإبادتها بكل ما في الكلمة الإبادة من معنى، لكنها قاومت وصمدت لتظل حية متتجدة مؤمنة برسالتها الإنسانية وبأخواتها لبقية الأمم تتعارف فيما بينها وتتشافع، تتبادل العلوم والآداب والمعارف، تعطي كلما تأخذ، دون إلغاء للأخر ودون نفي له.

وانطلاقاً من إيماننا هذا بالثقافة سعت الآداب العالمية وما زالت تسعى لتقديم آداب مختلف الشعوب لقارئنا العربي، يطلع عليها ويلقي تجربته ويفيد منها ولم تكتف هذه المجلة، التي تكاد تكون فريدة في وطننا العربي، بتقديم الآداب الأوروبية التي لم يكن القارئ العربي يعرف سواها منذ بداية عصر النهضة وحتى وقت قريب مررها بالمرحلة الاستعمارية، فمترجمونا لم يكونوا يعرفون سوى اللغة الفرنسية واللغة الإنكليزية، ينقلون لنا منهما ويقدمون لنا أدبهما حتى بات الكثيرون منا يعرفون عن هذين الأدبين. ربما، أكثر مما يعرفون عن الأدب العربي، بل عمدت إلى نقل الآداب الأخرى كالروسية التي دخلت ترجماتها إلى العربية في وقت لاحق من القرن العشرين، ثم دخلت ترجمات الإسبانية والألمانية. لكن قلما التفت أحد إلى آداب شعوب قريبة منا تربطنا بها صلات قرابة ووشائج تاريخ، فجاءت الآداب العالمية لتقديم للقارئ العربي الأدب التركي والفارسي والأرمني والهندي... الخ، مما يشكل المثقفة التي نطمح لها ويبعدنا عن الهيمنة الثقافية و يجعلنا قادرين على التصدي للغزو الثقافي أيًا كان مصدره، لأننا نؤمن بالتواصل بين الشعوب والأمم ونرفض كل عقلية غزو أو هيمنة أو استعمار.

## الدراسات

□ نظرية الرومانسية الغربية (المانيا - إنكلترا - فرنسا - إيطاليا)

..... بقلم: أ. س. ديميرتيف ..... ت: د. توفيق ن يوسف

□ قرن من الأدب

..... بقلم: ماري. غابرييل سلاما...ت: عدنان محمود محمد

□ التدوينية

..... بقلم: فرناند هالين ..... ت: د. زياد عز الدين العوف

□ الحبكة عظام القصة

..... ت: نازك ضرة ..... . بقلم: بام كونراد



## نظرية الرومانسية الغربية (ألمانيا، إنكلترا، فرنسا، إيطاليا)

بِقلم: أ. س. دميترييف  
ت: د. نوبل نيوف

... الرومانسيّة:

لا ينحصر هذا المفهوم إطلاقاً في مجال الفنون وحسب. ولا يتناوله مؤرخو ومنظرو الأدب والموسيقى والرسم وحدهم. إننا نكاد نصطدم به يومياً في شئٍ مجالات وجودنا الشخصي والاجتماعي، إذا ما نظرنا إليه في معناه الأخلاقي قبل كل شيء. إن الطبع الرومنتيكي<sup>(1)</sup> لدى الإنسان، فعله الرومنتيكي، هو دائماً شيء رفيع، نبيل ونزيه لا يرتبط بحساب عقلاني، ويمكن أن يكون مفترطاً في انفصاله عن الواقع حيناً، وطافحاً بالإعجاب تارة، إلا أنه يصبو دائماً إلى مثل أخلاقي ما. والرومانسيّة شباب عاطفي عميق، إنها نضال وتمرد.

أما مفهوم الرومانسيّة العلمي (الذي سيكون بعد قليل موضع حديثنا حسراً) فيختلف جوهرياً عن جميع ما يدور حوله من تصورات متداولة، إلا أنه لا يناقضها على الإطلاق.

إذ إن السمات المذكورة أعلاه ليست هي الرومانسيّة في فهمها النظري العلمي، والتاريخي الملموس، ولكنها الرومنتيك الذي يعتبر عنصراً جوهرياً من عناصر الرومانسيّة، بوصفه نمطاً معيناً من أنماط إدراك العالم، ومنهجاً إبداعياً في الفن والأدب. وخلافاً للرومانسيّة التي هي ظاهرة تاريخية ملموسة، تخص الفن والأدب في مرحلة زمنية محددة ومنظورة تماماً، نجد أنَّ

<sup>(1)</sup> سوف نعتمد في هذه الترجمة مصطلحين، الأول هو "رومانتيك" (ومنه الصفة رومنتيكي) دلالة على المعنى العام، الشائع، غير العلمي؛ والثاني هو "الرومانسيّة" (الرومنسي) بالمعنى الاصطلاحي العلمي الدقيق.. - المترجم.

الرومنتيك يتمثل لدى الفرد في مزاجه العاطفي الروحي المحدد، وفي طموحه إلى مثال ما يتميز عن الظروف الواقعية المحيطة به، في نزوعه الدائم نحو الجديد، وفي طموحه إلى لا نهاية مكنونة، وفي رفضه سكونية الوجود اليومي. لذا، فإننا، إذا ما تحدثنا عن الرومانسية، بوصفها منهاجاً إبداعياً فنياً، نتحدث عن (الرومنتيك) بوصفه يعني المبادئ الأخرى للرؤية الفنية ولإدراك الواقع بوصفه تطليعاً إلى أفق محدد، وإن لم يكن واقعياً بدرجة كافية دائماً، بوصفه حلمًا بمثال الرائع (الجميل) والتناغم الاجتماعي والأخلاقي. وهكذا فإن ف. غ. بيلينسكي، الذي قدم معالجة واسعة لمفهوم الرومانسية، يخصص مكاناً جوهرياً لمعنى (الرومنتيك) ويعزوه إلى العالم الروحي الداخلي للفرد: "إن الرومانسية، في معناها الأضيق والأكثر جوهرياً، ما هي إلا العالم الداخلي لنفس الإنسان، حياة قلبه الدفينة... وميدانها مجمل حياة الإنسان الروحية الداخلية، تلك التربية السرية للروح والقلب، التربية التي تنبع منها جميع الطموحات الغامضة نحو الأفضل والأسوء، عندما تحاول أن تجد إرضاء لنفسها في المثل التي يبدعها الخيال"<sup>(1)</sup>.

يمكن أن يكون (للرومنتيك) أيضاً معنى مختلف تماماً، عندما يرتبط بأوهام رومانسية عقيمة، بأحلام خيالية لا تنتهي. هذه (الرومنتيكية) التي كثيراً ما سميت عندنا، بعد غوغول، بالمانيلوفية<sup>(2)</sup>، لا تفيد، بالطبع، في تأكيد المثل الإيجابية. لقد عرى بوشكين هذه الأوهام بسخرية لاذعة حين

قال:

"كم كان يكتب بغموض وذبول،

ما نسميه رومانسية

وإن كنت لا أرى، هنا،

ولو قليلاً من الرومانسية. ولكن، ما لنا ولهذا؟"

وكذلك فعل رومنسيون آخرون، مثل هوفمان وهابيني، وخصوصاً فلوبير، الذي قدم (هذا الرومنتيك) في إبداعه بسخرية لا ترحم.

<sup>(1)</sup> بيلينسكي ف. غ. المؤلفات الكاملة. ج - 7، موسكو 1955، ص 145 - 146.

<sup>(2)</sup> نسبة إلى ماتيلوف، أحد أبطال رواية غوغول (النفوس الميتة) - المترجم.

يمكّنا بهذا الشكل أو ذاك أن نؤكّد بثقة تامة أن فهم الرومانسيّة العلمي أو السائد في العلاقات الإنسانية العامة، هو فهم يعود في نشوئه إلى منابع الرومانسيّة التاريخيّة الملموسة، بوصفها جملة من المبادئ الجمالية الفكرية، والفنية والفلسفية، التي حدّدت، بهذا القدر أو ذاك، مختلف أشكال الوعي الاجتماعي. بينما تطورت هذه التصورات حول الرومانسيّة فيما بعد تبعاً لتطور هذا الاتجاه في الحياة الإيديولوجية. وعلاوة على ذلك، فرغم أن الرومانسيّة، عبر تجلّيها التاريخي الملموس في مختلف أنواع الفن والأدب، قد أنهت تطورها منذ زمن بعيد، كمنهج أساسي في استيعاب الواقع فنياً، ظلت إبداعات الرومانسيّين خالدة باعتبارها لبنة أساسية في تطور الثقافة البشرية.

أما إذا ما نظرنا إلى الرومانسيّة كقضية علمية، رأينا أنها، فضلاً عن كونها موجودة منذ قرابة قرنين من الزمن، تزداد إلحاحاً منذ أواسط ستينيات القرن العشرين، وخاصة في علم الأدب الروسي. ومن المهم هنا أن نؤكّد على أن هذا الإلحاح ليس مصطنعاً أو وليد جهد فكري نظري إداري، زد على ذلك أن ظاهرة الرومانسيّة بالذات هي حقاً على درجة قصوى من التعقيد، سواء في تنوع وجوهها المتعددة أو في تناقضها العميق. ومع ذلك، فإن السبب الأساسي للإلحاح العلمي، بل الإلحاح المتعاظم الذي تكتسبه هذه القضية، يكمن في أن هذه الرومانسيّة، التي تبدو شديدة البعد عنّا زمنياً، إنما يمتد تأثيرها الجمالي والفكري الفلسفي حتى أيامنا هذه. وتتجدد العودة باستمرار إلى تراث الرومانسيّين ليس من قبل القراء وحسب، بل ومن قبل كثير من الأدباء المعاصرين، الذين يهتمون باستعياب تجربة الكتاب الرومانسيّة، بل ويقبلون بعض جوانبها.

\* \* \*

قررت نهاية القرن الثامن عشر النهاية الحتمية لأوروبا الإقطاعية. فالمؤسسات الإقطاعية التي عمرت قرونًا وكأنها راسخة لا تتزعزع، وكذلك العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية والحقوقية، أخذت جميعها تكشف بوضوح أكبر عن عجزها التام الذي تمثل برجعيتها السياسة والاجتماعية وسفرتها الكاملة عن المُثل الإنسانية العليا. لقد كان ينمو وينضج في أعماق النظام الإقطاعي ما يعرف بالتنوير الأوروبي، أي النقيض الأيديولوجي الرهيب والمعاظم الاشتداد. ومع أن رواد التنوير كانوا أحياناً

يفضّلون بصيغ شديدة اللهجة والحدّة مختلف الأعراف الاجتماعية في عصر الحكم الإقطاعي المطلق، وكذلك الكنيسة التي كانت حليفته المخلصة وسنده الأمين، إلا أن المنورين الأوروبيين لم يكونوا قوة سياسية أصلًا. فبعد أن زين هؤلاء راياتهم بشعارات الحرية والإخاء والمساواة، التي كانت شعارات ساطعة وجذابة بقدر ما هي غامضة ومجردة، أصبحوا المعتبرين عن المرحلة الرائعة الجديدة في تطور الفكر الطوبياوي في أوروبا؛ فأيدلوجيا التنوير بالذات هي التي هيأت تعاليم الاشتراكين الطوبياويين الأوروبيين الذين تركوا بصمات جوهريّة جداً ليس فقط على الحياة الإيديولوجية، بل وعلى الحياة السياسية والاجتماعية لعدد من دول أوروبا، على الأقل خلال العقود الثلاثة، بل الأربع الأوائل من القرن التاسع عشر، ولئن كانت الاشتراكية الطوباوية، على الرغم من كل مساهمتها الجوهرية في مسألة التقدم الاجتماعي، قد أصبحت مع الزمن، قوة معوقة لهذا التقدم، فإن المنورين، برغم كل طوباوية مثلهم، هم بالذات من كانوا مؤهليّن لإعداد هذا الانفجار الاجتماعي السياسي الجبار، المتمثّل في الثورة الفرنسية العظمى / 1789-1794/ التي اكتسبت صدىًًاً أوروبياًً شاملاً على امتداد القرن التاسع عشر بأكمله.

لقد جعلت الثورة البرجوازية الأولى فرنسا، وبصورة رئيسية عاصمتها باريس، تحتل دوراً رائداً ومكانة مركبة في الحياة السياسية في أوروبا زمناً طويلاً. غير أن إنكلترا كانت الدولة الأكثر تطويراً من الناحية الاقتصادية في ذلك الوقت. إذ أنجزت ثورتها البرجوازية منذ أواسط القرن السابع عشر، سابقة فرنسا بمسافة طويلة على طريق التطور الاقتصادي البرجوازي. ونتج عن ذلك أن راح التنوير الإنكليزي ينمو في كثير من الجوانب بطرق مختلفة عمّا في فرنسا. وعلى الرغم من دوره الفاعل في الحياة الاجتماعية الإيديولوجية للبلاد، فإن المرحلة النهائية من الانقلاب الصناعي، الذي ترجع أصوله إلى القرن التاسع عشر، كانت العامل الحاسم هنا. ومع أن الانقلاب الصناعي الذي عرفته إنكلترا أواخر القرن الثامن عشر وتتوّج سياسياً بالإصلاح البرلاني عام 1832 لم يرافقه ذلك الانفجار السياسي العاصف، الذي كان له شأنه في الجهة الأخرى من المانش، نظراً لكونه جرى بروح

المصالحة السياسيّة المميزة تماماً للحياة الاجتماعيّة الإنكليزية، بل وللشخصيّة الإنكليزية، إلا أنه كان في مضمونه الاجتماعي والصناعي انقلاباً قريباً من الثورة الفرنسيّة. وفي الوقت نفسه، فإن المناخ الأيديولوجي والسياسي الذي ساد أوروبا عقب ذلك لا يمكن الاقتصر في تفسيره على تبعات الأحداث في فرنسا وحسب، دون أن نأخذ بعين الاعتبار التطورات الاجتماعيّة العميقّة التي جرت في إنكلترا خلال تلك الفترة. فإذا كان انھيار هذين العصرین انھيار حاداً وعاصفاً شرعت الرومانسيّة، التي أصبحت هي والاشتراكية الطوباويّة المعتبر الأيديولوجي الرئيس عن العصر، تبرز مواكبةً وعاكسّةً المرحلة الأولى من تكون العلاقات البرجوازية الجديدة في أوروبا ضمن حدود العقود الثلاثة الأولى من القرن التاسع عشر. وقد درج الباحثون، في أكثر ما شاع من دراساتهم حول الرومانسيّة، على الانطلاق من أن الرومانسيّة كانت ردّ فعل على الثورة الفرنسيّة وأقرب عواقب تلك الثورة. غير أن هذا القول، الصحيح في أساسه، يحتاج إلى تدقيق جوهري وضروري بالنسبة (...). لنظرية الرومانسيّة الأدبية في عدد من تنوعاتها القوميّة. ومع الإقرار بكل ما للثورة الفرنسيّة من أهميّة هائلة، ليس فقط بشأن ظهور الرومانسيّة، بل وبشأن تطويرها اللاحق أيضاً، فإن هذه الثورة لم تكن على الإطلاق العامل الوحيد والحاصل الذي حدد نشوء هذه الظاهرة الأدبية والأيديولوجية العامة بالنسبة لمختلف المناطق القوميّة. إذ كان أدب كل بلاد ينطوي على مقدمات تحكمت بمنابع الرومانسيّة وأمللت خصوصيتها. وقد سبق أن لفتنا في هذا الصدد إلى دور المرحلة الختامية من الانقلاب الصناعي في إنكلترا. حقاً، لقد كانت الثورة الفرنسيّة تقف أيضاً على الدوام، ويدرجة متغيرة التأثير والتفاعل، وراء هذه العوامل القوميّة حصراً.

ينبغي أن نتابع هذا التدقيق على مستوى آخر أيضاً. فقد كانت الثورة الفرنسيّة، وكذلك أحداث الحياة السياسيّة الاجتماعيّة في البلدان الأخرى، مقدمات سياسية اجتماعية للرومانسيّة، ولكن كانت قد نضجت ثمة، في أعماق النظام الاقتصادي، مقدمات جمالية أيضاً، على غرار معايير النمط الاقتصادي السياسي البرجوازي، وتشكلت تلك المقدمات في معظمها أثناء مرحلة التنوير المتأخرة، أي قبل الثورة الفرنسيّة بعهد طويل. ولهذا نجد أن العملية الأدبية والنظريّات الأدبية خلال القرن الثامن عشر كانت تنطوي على عدد غير قليل

من الظواهر الجوهرية جداً التي تسمى ما قبل الرومانسية<sup>(1)</sup> (مع كل شرطية هذا المصطلح).

لم تكن الرومانسية، وبالتالي، فتحاً جديداً بصورة مطلقة، ظهر في جو التغيرات التي استدعتها الثورة الفرنسية.. ولا جدال في أن المناقضة بين كلاسية ورومانسية (وهي مسألة ما تزال سارية المفعول) وإن كانت لا تغير تصورنا عن الرومانسيين باعتبارهم أسقطوا الكلاسية، إلا أنها تبين لنا، إذا ما نظرنا إليها في جوهرها المتناقض والدياليكتيكي بعمق، أن كثيرين من أولئك الكلاسيين كانوا عن وعي، وفي الأغلب دون وعي، سواء في ممارستهم الفنية أو في بياناتهم النظرية، يتلقون ويعيدون صوغ هذه أو تلك من أفكار أسلافهم، وأحياناً من أفكار أعدائهم اللذودين. وكذلك تؤكد أيضاً، وعلى نحو خاص، تلك الموارد الوثائقية تماماً دلاليكتيكية العلاقة والمجابهة بين هذين الاتجاهين الأدبيين المختلفين.

وعلى كل حال، فقد كانت الثورة الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر ذلك الحدث الحاسم الذي حدد ظهور الرومانسية ومضمونها الروحي والاجتماعي بالذات. فالمُنورون الفرنسيون، الذين مهدوا لهذه الثورة، كانوا على يقين من أنها ستأتي معها بمملكة العقل والخير والعدل للجميع. ولكن تلك العلاقة الاجتماعية الجديدة، ومعها المعايير الأخلاقية التي أخذت أطراها تترسم بدقة بالغة خلال عملية الثورة بالذات وتزداد رسوخاً بعد انقلاب آب، تلك المعايير والعلاقات البرجوازية، كانت مخيبة للأمال في

<sup>(1)</sup> ثمة في هذا الصدد وادٌ من أهم الكتب حول الرومانسية هو تاريخ الرومانسية في الأدب الروسي (1790 – 1825)، موسكو 1979. إذ تعتبر قوية بما فيه الكفاية وجهة النظر التي ترسخت حول أن ظهور الرومانسية في الأدب الروسي مرتبطة، كما حركة الديسمبريين، بنتائج الحرب الوطنية ضد نابليون عام 1812. إن وجهة النظر هذه لا تلقي إنكاراً على الإطلاق، بل على العكس، يجري تأكيدها صراحة على أيدي مؤلفي الكتاب المذكور (انظر ص 145 – 146). ومع ذلك، فرغم مراجعة حقيقة ثابتة فعواها "أن كل ظاهرة جديدة إنما تأخذ بالذكور في أعماق سابقتها" (ص 43)، نجد مؤلفي هذا الكتاب يرجعون نشوء الرومانسية إلى عصر بطرس الأول ويربطونها بتناقضات المذهب الكلاسي الروسي. وقد سبق لمؤلف هذه الدراسة التي بين أيدينا أن طرح مثل هذا الرأي قبل صدور الكتاب ببعض سنوات. (انظر: دميرييف أ. س. الرومانسية والتنوير، صراع أم تفاعل؟ – في مجلة "قضايا الأدب" (1972، ع. 1)، وكذلك كتابه: قضايا الرومانسية الإيبينية، موسكو 1975).

بعدها عن مُثُل المنورين الساطعة، ثم تبين أنها مجرد وهم طوباوي عملياً. وأصبح بدهياً أن يقال بعد زمن قصير من ذلك أننا نعرف الآن أن مملكة العقل هذه لم تكن إلا المملكة التي مُثلّتها البرجوازية، وأشارت أن العدالة الابدية قد وجدت تجسيدها في القانون البرجوازي، وأن المساواة قد اختزلت إلى مساواة برجوازية أمام القانون، بينما أعلنت الملكية البرجوازية بوصفها واحداً من حقوق الإنسان الأكثر جوهرية.

لقد لاقت الثورة الفرنسية والتنوير الذي مهد لها معارضة ضاربة على أيدي أعدائهم السياسيين المباشرين الذين كانوا يمثلون تلك الطبقات التي أبعدتها الثورة عن حلبة التطور التاريخي. ولكن نتائج هذه الثورة خيبت أيضاً آمال أنصارها الذين صدقوا وعود المنورين.

وهكذا، فتحت نتائج الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر مرحلة أزمة حادة في الأيديولوجيا التنويرية، مرحلة مهد لها، كما للثورة نفسها، مسار التطور التاريخي. ونتج عن ذلك أن ردة الفعل المعادية للتنوير، والمعادية في الوقت نفسه للبرجوازية، تلك الردة ذات التوجّه المتباین، بل والتوجّه الاجتماعي السياسي المتناقض في أحيان كثيرة، كانت السمة المميزة والمحددة للجو الروحي الأيديولوجي. وكانت الرومانسية بذاتها هي التي عدّت بالدرجة الأولى أمزجة العصر المعادية للبرجوازية والعادية للتنوير. تلك الأمزجة التي كانت وليدة التناقضات الجذرية في الثورة الفرنسية بوصفها برجوازية. من هنا، فإن واحدة من السمات التعبعيمية الجذرية للرومانسية لا بوصفها مذهبًا فنيًا أو اتجاهًا وحسب، بل وبوصفها مذهبًا شامل النظرية بشكل عام، هي كون الرومانسية تمثل طوباوية تمّحضت عنها نتائج الثورة الفرنسية، طوباوية تنتهي في ذاتها على نفي العلاقات الاجتماعية التي كرسّتها تلك الثورة. إن الرومانسية، بوصفها شكلاً من أشكال الأيديولوجيا، لم تستطع، سواء في النظرية أو في الممارسة الفنية، أن تعكس الصفة المزدوجة للتناقض المذكور في الثورة الفرنسية التي تم نفي نتائجها من الواقع سياسية اجتماعية مختلفة. وحين كانت تخيم لحظات محددة من الشعور بالخيبة تجاه الثورة، لحظات ربما كانت في بعض الأحيان بالغة الحدة، كان يسيطر على جزء من الرومانسيين أمل، بل يقين، بأن مُثُلهم التقدمية ستتجدد تجسيدها في المستقبل. بينما كان الأمر الأكثر

جوهرية بالنسبة للرومنسيين الآخرين هو بالضبط خيبة الأمل بالثورة، وقد ان الإيمان بتحقيق مُثلها، بل ورفضها في بعض الأحيان. وفي هذا المجال، فإن بحثهم عن معايير لعلاقات اجتماعية عادلة، أي خارج إطار البرجوازية، أصبح نكوصياً، وتجلّى أحياناً في مثلنة الماضي البعيد، وأحياناً كثيرة في مثلنة القرون الوسطى التي كان الرومنسيون. رغم ذلك. يسعون إلى تكييفها ومواءمتها مع التطور الاجتماعي المعاصر (نوفاليس، ساوثي، وفييني إلى حد ما).

كانت أكثرية الرومنسيين، ولا سيما الأوائل منهم، تتميز ببحثها الفلسفي العميق، المباشر أو العضوي. إن قاعدة الانطلاق بالنسبة للرومنسيين هي النظرة الشاملة، المثالية، الساطعة والصادقة أساساً من المثالية الذاتية الموضوعية. هذا النزوع المثالى إلى اللانهائي، هذا النزوع بوصفه موقفاً من المواقف الجمالية الفكرية المميزة للرومانسية، هو ردة فعل على ربيبة التنوير وعقلانية أحكامه وبرودها. لقد أكد الرومنسيون على الإيمان بسيادة المبدأ الروحي في الحياة وخضوع المادة للروح. واعتبروا أن أساس الكون هو الوجود الروحي.

إن دائرة القضايا الواسعة والشديدة التنوع، التي تمثل في مجملها نظرية الرومنسيين الأدبية، إنما تتطلع من جوانب كثيرة إلى الجمال الفلسفى، الأمر الذي تتصف به الرومانسية الألمانية بالدرجة الأولى؛ رغم أن هذا التطلع ليس حكراً عليها وحدها دون غيرها إطلاقاً. لذلك كانت نظرية الرومانسية على نحو خاص نظرية جمالية فلسفية. إذ إن مبادئ المعرفة الفنية وعكس الواقع على أيدي الرومنسيين لا يمكن وعيها بمعزل عن مضمونها الفلسفى. لذلك تجدنا كثيراً ما نسعى إلى إلقاء الضوء على هذا الجانب الجوهرى من جوانب الوعي الرومنسي.

كانت عناصر الداليكтика ملازمة لفكرة الرومانسية الفنية الفلسفية. وقد انتقى الرومنسيون من الجماعة البشرية أفراداً ظنوا أنهم يجسدون في أنفسهم الكون كله، وخيل للرومنسيين أن الطريق إلى الشمولية المتاغمة العامة يمر بالضبط عبر تطور الأفراد متعدد الموهاب. كما كان

الرومنسيون يرون أن الطريق إلى بلوغ التقدم في المجتمعات الدوليّة يمر عبر تطوير الأمم المتعددة الجوانب.

لقد كانت منظومة الفكر الرومنسي تتصرف بالسعى إلى الإحاطة بالظواهر في علاقاتها وكليتها، بالسعى إلى الشمولية universalism، كما كان الرومنسيون أنفسهم يحبون أن يقولوا. وكتعبير عن هذا الموقف الفلسفي تحديداً، تكون مفهوم الأدب العالمي، هذا المفهوم المشر و الشديد الجدة الذي أرسى أسسه الرومنسيون الإيبينيون، ولا سيما شليغل بوجهه خاص. وقد انعكست هذه الشمولية الرومنسية في طوباويّة الرومنسيين الاجتماعيّة أيضاً، في أحلامهم الطوباويّة بانتصار مُثُل التناغم في المجتمع البشري كله.

لقد عزا بيلينسكي الأهميّة الأكثُر جوهريّة للرومنسيّة إلى العالم الداخلي للإنسان، إلى حياة قلبه الباطنية، فوضع يده على واحدة من السمات الجذرية والمحددة للرومنسيّة تميّز هذه الأخيرة عن إدراك العالم وعن المنهج الفني عند المنورين. حتّى إن البطل يلاقي في أعمال الرومنسيين الفنية تأويلاً مختلفاً مبدئياً عما هو عليه عند المنورين والكلاسيين. فهو يتحول من حكؤه موضوعاً يعرض القوى الخارجيّة ليصبح ذاتاً تحدّد الواقع المحيط وتشكله. وتتصبّح قضيّة الشخصيّة عند الرومنسيين قضيّة مرکزية تجتمع حولها مواقفهم الجمالية والفكريّة بكل جوانبها. ويصبح وعي العالم، بوصفه منطلقاً أساسياً في علم الجمال الرومنسي، هو وعي الذات قبل كل شيء. ثم تأكّدت لاحقاً في علم الجمال لدى الرومنسيين المتأخرين موضوعة جوهريّة للغاية حول ما يسمّى بـ "اللون المحلي"، أي حول وصف الوضع الخارجي (هوغو، نوديه، ثم بايرون جزئياً، وأخرون). ولكن ظلّ حتى هؤلاء الرومنسيون يعطون المقام الأول للشخصيّة. فدراسة كلّ من الطبيعة والحب والخيال جميعاً، كانت بالنسبة للرومنسيين طريقاً إلى معرفة واستكناه جوهر الشخصيّة الإنسانيّة بوصفها ظاهرة. فقد كان الرومنسيون يرون في الشخصيّة تمرّكاً لقدراتٍ إبداعية لا محدودة، كما كانوا يرون أن النشاط الروحي لشخصيّة الفرد هو ما يحدد جميع قانونيات استمرار الوجود الموضوعي وتطوره. هذه المرکزية ذات الصبغة الإنسانية الذاتية عند الرومنسيين جرت وراءها تغييراً جوهرياً لسمات المثال المدنى الاجتماعي الذي

يُميّز النّظرة الكونيّة لدى الكلاسيّين والمنورين. لقد قام الرومانسيّون أثنتان معالجتُهم قضيّة الشّخصيّة والمجتمع بِنَقل الثّقل إلى الحدّ الأوّل في هذه العلاقة؛ إذ اعتبروا أن الكشف عن الشّخصيّة الإنسانيّة وتأكيدها واكتتمالها من جميع الجوانب يؤدي في المُحصلة إلى تأكيد مُثُلٍ مدنية واجتماعية رفيعة. إن الإيمان بما لدى الشّخصيّة الإنسانيّة من إمكانات لا محدودة، ويسيادة حقوقها في تجسيد هذه الإمكانيّات، كان عند الرومانسيّين نقلاً وتحويراً فلسفياً لفكرة سياسية هي فكرة الحرية التي رفعها وأكدها رجال الثورة الفرنسيّة. غير أن الرومانسيّين أنفسهم أدركوا وهمية تصوّراتهم حول ما للشخصيّة من قدرات إبداعيّة مطلقة حتّى اصطدموا بالواقع الفعليّ. وكنتيجة لإدراك هذا التناقض في علم الجمال عند الرومانسيّين الإيبينيّين ظهرت نظرية المفارقة الساخرة IRONY الرومانسيّة الشهيرّة. فانطلاقاً من فلسفة فيخته، التي تطمح فيها الـ ((أنا)) المطلقة إلى تحقيق لا متناه لنفسها في مثال الحرية، ولكنها لا تبلغ الهدف النهائي لهذه العملية أبداً، فإن المفارقة الرومانسيّة تؤكّد، على أساس هذا الطرح، أنه حتّى الفنان، الذي كان التعبير الأسمى عن الشخصيّة بالنسبة للرومانسيّين الإيبينيّين، ويرغم كل طموحه إلى كمال القول، لا يستطيع بلوغ هذا الكمال أبداً. إذ إن نهاية الوجود البشري والظروف التي يتتطور ضمنها هذا الوجود، تدخل، كما تصور ف. شليغل، في تناقضات مستعصية مع لا نهاية طموحات الروح البشرية. وتبرز في هذا الصدد أيضاً مسألة الفردية كمقولة فلسفية وأخلاقية في وعي الرومانسيّين. إن الفردية، بوصفها أساس الآراء الأخلاقية الفلسفية الرومانسيّة، قد لاقت تعبيراً مختلفاً. فالرومانسيّون، الذين رفضوا الواقع المحيط بهم، إنما تطلعوا إلى الهرب من ذلك الواقع نحو عالم وهمي هو عالم الفن والخيال، عالم الاستجابات الخاصة، ولذا ظلّ البطل الفردي عندهم في أحسن الأحوال غريب الأطوار، حالماً، وحيداً وحدة مأساوية في العالم المحيط به (بطل هو فمان). وتكتسب فردية البطل الرومانسي في حالات أخرى صبغة أنانية (بايرون، كونستان، ف. شليغل، ل. تيك). وليس قليلاً أيضاً عند الرومانسيّين عدد الأبطال الذين تنطوي فرديتهم على طموح تمردي فعال، تخالطه بعض نفحات المذهب الإنساني (أبطال بايرون، ثم فيبني جزئياً).

وكتعبير عن أن الشخصية مطلقة لا تحدها حدود، كانت الفردية الرومانسية تتضمن بالتأكيد نزعات نخبوية معينة (مثلاً: بعض الأبطال في مل衮م بايرون المعروفة باسم الملاحن الشرقية)، وملامح الفردية العدوانية المميزة لأدولف عند ب. كونستان. ولكن لعله من غير الصحيح أن نشدد، تخصيصاً، على هذه الجوانب في التأويل الرومنسي للشخصية. فهناك جانب آخر أهم بكثير، هو أن لا محدودية الشخصية عند كثير من الرومنسيين لم تكن على الإطلاق تعبيراً عن نوع من أنواع أرستقراطية الروح. بل على العكس من ذلك، فإن توجّهم إلى العالم الداخلي الغني عند شخصية واحدة منفردة تحتل أحياناً مكاناً أرفع من وضع في درجات المرتبة الاجتماعية، هو توجّه يشهد على نفحات ديمقراطية عميقة لدى الذات الرومنسية. ونفع على أمثلة ساطعة على ما نقول في قصائد الشاعر الرومنسي الألماني الدائع الصيّت ف. ميولر، الذي قدره عالياً كثير من معاصريه وبينهم هنريك هايتي أيضاً. إن قصائده في ((الطاحنات الرائعات)) وفي ((الطريق الشتاوي)), تلك القصائد التي وضع لها الموسيقار الرومنسي العظيم شوبرت موسيقى نفاذة وأصبحت صفحة ناصعة في التراث الغنائي الأوروبي تتمتع بمستوى رفيع من الكمال الفني، إنما تشهد على ديمقراطية الفردية لدى الرومنسيين، ديمقراطية كانت تكتسب أحياناً سمات اجتماعية درامية كبيرة تبرز بحدة كبيرة، ولا سيما في قصيدة ((عازف الناي)):

هو ذا عازف الناي يقف حزيناً وراء القرية،

ويصعوبة يقلب يده المتجمدة من البرد،

يرواح في مكانه. ذليل، حافي وشائب.

عيثاً ينتظر المسكين، فليس في الطاسة نقود،

عيثاً ينتظر المسكين، إذ لا نقود، لا نقود.

والناس لا ينتظرون، ولا يريدون أن يسمعوا،

وحدها الكلاب تعوي ساخطة عليه.

عجز يتحمل كل شيء باستكانة، ويصبر،

ولا تنقطع الأغنية ولو لحظة قصيرة.

هل تريد أن نتقاسم المصيبة كلاناً؟

هل تريد أن أغنى الأغاني على إيقاع نايك؟

إن عظمة الشاعر الرومنسي الإنكليزي الفذ وردوزورث Wordsworth تتمثل في كثير من جوانبها في كونه قد عكس في شعره مأساة طبقة كاملة من الفلاحين الإنكليز Yeomen الأحرار وملوك الأرضي الصغار، طبقة دمرها الطور الأخير من الانقلاب الصناعي تدميراً لا رحمة فيه. وهذا الطرح الديمقراطي المبدئي كان واحداً من الترويجات الأساسية في البرنامج النظري لدى وردوزورث.

يعبر عدد من مؤلفات الرومنسيين عن القيمة الذاتية للشخصية الإنسانية ليس في فرديتها بقدر ما هو في أن الطموحات الذاتية لهذه الشخصية تتوجه نحو خدمة القضية الاجتماعية في سبيل خير الشعب. ومثال ذلك (قابيل) عند بايرون، و(لاؤن سيتنا) عند شيللي، و(كونراد فاللينرود) عند ميتسكيفتش. وبعبارة أخرى، فإن الرومنسيين لم يفتقدوا افتقاداً نهائياً مثل المنورين في المدينة على الإطلاق. حقاً لقد تراجع بعضهم (قلة منهم) عن هذه المثل، بينما حولها آخرون منهم إلى إدراك مفتعل ومجرد جداً، ولكن كثرة بينهم، وربما معهم وأهمهم، كانوا يمتحون إلهامهم من المثل الاجتماعية ومن النضال في سبيل ضمان الحقوق المدنية والحرية للشخصية في تعبيرها الواقعي التاريخي الملموس، أي أنهم كانوا يسعون إلى تجسيد أفكار المنورين في المرحلة الجديدة من التطور التاريخي.

ومع أن إضفاء المطلق على عالم الشخصية الروحي عند الرومنسيين كان مقتروناً مع جوانب سلبية معلومة، لكن هذا التعظيم للشخصية وهذا الطموح لتحديد طريق معرفة كل ما هو جوهرى عبر (أنا) الفرد الداخلية كان أكثر تأثيراً بما لا يقاس على السير بالرومنسيين إلى أهم إنجازاتهم الفكرية الجمالية. وجدير بالذكر على وجه الخصوص، وقبل كل شيء في هذا المجال، قيام الرومنسيين بتلك النقلة الجوهرية إلى الأمام في معرفة الواقع معرفة فنية طرحتها الرومنسية بدليلاً من فن التنوير. لقد كشفت أشعار وردوزورث وف. ميولر، هايتي وبايرون، فينيبي ولامارتين، وكذلك قصص شاتوبريان ودي ستال ورومنسيين فرنسيين آخرين، أمام أعين المعاصرين يومها ثراء عالم الشخصية الداخلي.

كذلك لاقى المبدأ الفردي في التلقي الرومنسي للعالم تعبيره الجوهرى المثمر الذى تجلى في أن إبداع الرومنسيين المبكرین تحديداً كان ينبوع الذى انبثقت منه صورة ((الإنسان الزائد)) التي تخللت أدب القرن التاسع عشر برمته.

على أن تجديد الرومنسيين المبدئي، في ميدان معرفة الواقع معرفة فنية، يكمن في أنهم، عبر نقاشاتهم الحاسمة لأطروحة علم الجمال التنويري الأساسية التي تؤكد أن الفن هو محاكاة الطبيعة، إنما قدموها أهم طرح حول مهمة التغيير الملقة على عاتق الفن. إذ مثل هذا الطرح الذي قدمه علم الجمال الرومنسي خطوة أكيدة إلى الأمام على طريق تأويل دور الفن ومهامه من قبل الرومنسيين مقارنة بما طرحته المنورون. وقد كان أ. شليغل أول من صاغ هذا الطرح عام 1798 في مقالته التي انتقد فيها ملحمة غوته (هيرمن ودوروثيا).

أضف إلى ذلك أن كلا الطرحين، في علم الجمال التنويري والرومنسي، متداخلان في علاقات ديالكتيكية معينة. فقد رسم المنورون دائرة في الفن من خلال سعيهم وراء هدف محاكاة الطبيعة في الفن؛ ووفقاً لما يتميزون به من تخطيطية عقلانية، وفي الوقت نفسه قصرروا هذه الدائرة على أن تعكس الواقع (في حدود علم الجمال التنويري). وإذا طرح الرومنسيون على الفن مهمة تغيير الواقع، فإنهم وسعوا بشكل جوهري جداً إمكانات الفن ومهامه، بما في ذلك إمكانات تأثيره على الواقع أيضاً. ولكنهم، في آن معاً، كثيراً ما فتحوا الباب على مصراعيه أمام الإسراف المفرط في إدخال عناصر خيالية وذاتية إلى صلب الأعمال الفنية، وهي عناصر تذهب بالفن بعيداً عن تصوير الواقع تصويراً مكافئاً وصادقاً.

وهكذا يشهد النشاط الإبداعي لعدد من الرومنسيين الإيبينيين وشعراء (مدرسة البحيرة) الإنكليزية، سواء في مجال النظرية أو في الممارسة الفنية، على أن لمسات معينة، وتحديداً في هذا التأويل لأطروحة الدور التغييري للفن، كانت من سمات الرومنسيين.

لقد وسّع الرومنسيون مخزون الوسائل الفنية بشكل ملحوظ، فإليهم يعود الفضل، على مستوى النظرية والممارسة الفنية معاً، في المعالجة المثمرة

لكرة من الأجناس الأدبية الجديدة ذات الوجه الفلسفى الذاتي في الأغلب؛ وينطبق ذلك على القصة الطويلة السيكولوجية (قدم الرومنسيون الفرنسيون الأوائل، بشكل خاص، الكثير في هذا المجال)، والملحمة الغنائية ("شعراء البحيرة"، وبايرون وشيللي وفييني)، والقصيدة الغنائية. ويعود إلى الرومانسية عموماً ازدهار الأجناس الغنائية ازدهاراً ساطعاً يتناقض على نحو ملموس مع ما كان عليه الحال في القرن الثامن عشر العقلاني الشاعري. وبالقطعية مع تقاليد كتابة الشعر الكلاسيكية أدخل كثير من الرومنسيين على البيت الشعري إصلاحاً مبدئياً وسَعْ وسائله في استخدام التفعيلة استخداماً ديمقراطياً. وقد زادت هذه التجديدات من قدرة البيت الشعري على تصوير العالم الداخلي والحياة الروحية لشخصية الفرد، كما زادته في بعض الحيان اقتراباً من مجال الاهتمامات المعاشرة الواقعية للإنسان الفرد. إن تأكيد البنية الرومانسية الفنية. على مستوى البحر الشعري والتفعيلة والجانب الفكري والصورة الجديدة في الشعر الغنائي. مرتبط في إنكلترا بإبداع "شعراء البحيرة" وبايرون، وجزئياً بإبداع شيللي وكينتس، وفي الأدب الفرنسي يعود الفضل الجوهري في هذا الاتجاه إلى فييني ولamarion وهوغو، أما المصلحون الجريئون في مجال البيت الشعري في ألمانيا فهم برينستانو، ثم أولاند وهابي وف. ميولر.

وكان للرومنسيين في تطوير الرواية، كجنس أدبي، دور متواضع نسبياً، قياساً إلى ما قدمه في هذا الميدان أقرب خلفائهم، بل وأتباعهم في جانب جوهري ما، في آن معاً، وهم الواقعيون النقاديون. علاوة على ذلك، لم تكن الرواية الرومانسية الألمانية وحدها، وحتى في أفضل نماذجها، هي التي احتلت موقعها ثابتة في الأدب الأوروبي، بل إن الاهتمام الشديد بنظرية هذا الجنس الأدبي لدى الرومنسيين في إلينا، وفيما بعد عند أرنيم جزئياً، كان مقدمة لازدهار هذا الجنس عند الواقعيين النقاديين.

لقد كان الرومنسيون أولاد الثورة الفرنسية وورثتها المقربين، أولاد وورثة ذلك المنعطف التاريخي الاجتماعي الأكثر عمقاً، والذي كسر القناعة الراسخة تماماً بثبات ومتانة كثير من المؤسسات الاجتماعية السياسية والعلاقات التقليدية التي كانت قائمة في ذلك الحين. وأكثر من

ذلك، فإن عواقب الثورة الفرنسية (أي أقربها والبعيد منها نسبياً) التي تشكلت الرومانسية وترعرعت في ظروفها، إنما أدخلت إلى سيرورة التاريخ الأوروبي ديناميكية عاصفة ونزاعات حادة وشديدة التناقض. هذه العوامل الجوهرية هي التي حكمت وحددت التلقي التاريخي للعملية الاجتماعية في إبداع الرومانسيين، كما عدلت أيضاً، وعلى نحو محسوس، تلقיהם العالم على نحو مثالى. فالرومانسيون يرون العالم ويصورونه في حركته الدائمة، في ديناميكية نزاعاته الحادة، وليس يفهمون ما هو قائم في اللحظة الراهنة، بل تهمهم الصورة التي يمكن أن يصبح عليها العالم غداً، تبعاً لتصوراتهم. لقد انعكس في نظرتهم التاريخية طموح إلى الجديد، ذلك الطموح الملائم لتأملهم العالم تاماً رومانسياً. ولكن، إلى جانب ذلك، دفعت الثورة الفرنسية أدب العقود الأولى من القرن الماضي إلى استيعاب الأسباب والقانونيات التي أدت إلى مثل ذلك الانفجار. الانعطاف. الاجتماعي السياسي العاصف. وهذا ما يفسر ظهور مدرسة تاريخية رومансية واسعة، بل ويمكن القول بأنها مدرسة تاريخية مجاهدة ومتمردة جداً (غيزو، تييري، مينيه) مثلما يفسر تدخل الأجناس التاريخية الفعال في أدب تلك الفترة وفي إبداع الرومانسيين. في هذا انتخ الأيديولوجي بالذات نشأت وتطورت رواية والترسكوت، التي كان لها تأثير عظيم على جميع الأدب الأوروبي. إن فكرة اللانهائي، وهي أحدى أفكار الرومانسيين الرئيسية حول تلقي العالم تلقياً فلسفياً، تعود إلى ترسخ مفهوم التاريخية Historism في وعيهم وإلى تلقיהם العالم في حركته.

يصعب أن نبالغ في تقدير الأهمية الهائلة للأيديولوجي الرومانسي في تكوين مبادئ التفكير التاريخي، الذي جاء نتيجة لرفض ميتافيزيقية التنويريين، ونتيجة لتعاظم الغوص إلى جوهري عملية التطور الصاعد ودياليكتيكية صراع المتناقضات في تلك العملية. إن النزعة التاريخية الرومانسية هي بالضبط صاحبة الفضل في فهم تطور المجتمع البشري بوصفه صراعاً بين الطبقات.

لم يكن الرومانسيون في وعيهم الفلسفي قد أصبحوا بعد بأي شكل من الأشكال ديناميكين بالمعنى الكامل. والمقصود في هذا الصدد، كما سبق أن أشرنا، أنهم ربما لم يتعدوا أجنة التفكير الدياليكتيكي، نواه الأولى. لقد انعكست في وعي الرومانسيين أيضاً الثورة الفرنسية ذاتها وما تبعها من

صدامات عاصفة بين قوى اجتماعية وسياسية مختلفة. إنهم لم يكونوا قد وصلوا بعد إلى إظهار الشخصيات (الطبع) في تنايمها وصيروتها. إلا أنهم، من جهة أخرى، كانوا قد نفوا وأنكروا ثبات الوجود أيضاً. إن الرفض هو الجانب الأعمق والذي لا ينفصل عن جوانب الإحساس الرومنسي بالعالم، وعن موقف الرومنسيين الأخلاقي تجاه كل ما هو قائم.

إن نظرية الرومنسيين التاريخية وعنصر الداليكتيك، المشار إليها، هي وعيهم، هي ما أملأ عليهم أيضاً اهتمامهم الشديد بقوميات مختلفة، بخصائص التاريخ القومي، بنمط الحياة والمعيشة والملابس القومية وبماضي القومي لبلادهم قبل كل شيء. فانصب اهتمامهم، كأدباء، على كنوز الإبداع الشعبي في هذا الماضي بالدرجة الأولى. وانتعشت في مؤلفاتهم الخرافات والحكايات والأساطير وأغاني أيام شعبهم الغابرة. واستناداً إلى ذلك، فإنهم لم يكتفوا ببعث خطاطة جديدة في الأدب تحديداً، بل ويثوا حياة جديدة في لغة شعبهم الأدبية بالذات في عدد من الحالات، ولا سيما في ألمانيا.

والى جانب ما قام به الرومنسيون أنفسهم، لعبت حركة ما قبل الرومنسيّة في إنكلترا (ملاحم أوسيان) لماكفرسون، وآثار الشعر الإنكليزي القديم "لبيرسي" دوراً عظيم الأهمية، ومارست، بدورها، تأثيراً بيئياً على أبرز ممثلي التنوير الألماني في مراحله الأخيرة، أي على هردر الذي سبق نشاط الرومنسيين الألمان في كثير من تقصياته وبحوثه.

وفيما كان منهمكاً بتطوير نظرة هردر التاريخية اتخذ أ. شليغل في ((قراءات برلينية)) عام 1801 من قضية أصل اللغة موقف قريبة من نظرية هردر، متتفقاً معه في رفض فرضية الأصل الإلهي للغة. لقد كان هردر قد وَهَّبَ في جمع الأغاني الشعبية، وداعية متحمساً لهذه المبادرة، فأعطى بذلك دفعاً إلى الأمام لازدهار الفولكلور الوطني الألماني في مرحلة الرومنسيّة من خلال نشاط ل. تيك والرومنسيين الهايد لبيرغرين: أ. فون أرنيم وك. برينتانو، اللذين جمعاً ديوان الأغاني الشعبية الألمانية (بوق الصبي السحري) (1806). 1808) الذي لعب دوراً هائلاً في تطوير الشعر الرومنسي الألماني فيما بعد،

وليس الشعر وحسب، بل وفي تطوير المقطوعات الغنائية الوجданية في تراث الرومنسية الألمانية الموسيقي البالغ الشراء.

\* \* \*

وفي ميدان استيعاب نظرية الرومنسية والخدمة التي أسدتها الرومنسيون لتطوير الفكر الجمالي عموماً وإعداد المراحل اللاحقة في تطوير الفن، ثمة مسألة أخلاقية ذات أهمية لا بأس بها ولم تدرس بشكل كافٌ حتى الآن في علم الأدب؛ إنها مسألة النمذجة (التنميط) الرومنسية. فخلافاً للواقعيين النظريين الآخرين، ويجب أن يكون بلزاك طبعاً هو المقصود هنا بالدرجة الأولى. نجد أن الرومنسيين في بياناتهم الجمالية قد تحاشوا الطرح المباشر لمسألة الطبع الرومنسي (الشخصية) بوصفه مقوله اجتماعية، مقوله تنطوي على ملامح عصرها العامة. وأكثر من ذلك، فإن أهم منظري الرومنسية، أعني رومنسيي إيبينا عموماً، قد سعوا إلى إنكار قيمة اجتماعية للفن، ومع ذلك فإن الممارسة الفنية والنظرية (الأدبية الرومنسية) سواء بسواء، تعطيان كثيراً من الأسس لبحث هذه المسألة المهمة بحثاً جاداً.

إن الرومنسية، بوصفها اتجاهأً أدبياً تاريخياً مستقلاً حل محل التنوير، كانت في الوقت نفسه حلقة معينة في سلم تطوير معرفة الواقع معرفة فنية. بهذا المعنى لا غير، تحديداً، كانت الرومنسية مرحلة انتقالية من أدب الكلاسية والتنوير إلى أدب الواقعية النقدية. لقد كان مقدراً لفن كل عصر من العصور، انطلاقاً من التصورات الجمالية السائدة والأشكال الفنية الملزمة لذلك العصر، أن يعكس ملامحه الخاصة المميزة له، أو كما يقولون اليوم: ملامحه النموذجية المتمثلة في أشخاص الأعمال الفنية ضمن الظروف التي يعيشها أولئك الأشخاص. أما من كانوا أكثر قرباً من تصوير الطياع (الشخصيات) النموذجية في ظروف نموذجية (تبعاً لتعبير ف. إنجلس في رسالته إلى غاركنس في نيسان 1888) فهم كتاب الواقعية النقدية.

ولكن هؤلاء الواقعيين النظريين اعتمدوا في هذه المسألة أيضاً وبشكل خاص على تجربة الواقعية التنويرية ومبادئها في النمذجة، مع بعض الميل إلى التجريد في تجسيد تلك المبادئ التي كان المترورو قد صاغوها بدرجة كافية من العمق، واعتمدوا كذلك على ممارسة الرومنسيين الإبداعية وعلى بعض الجوانب الجوهرية في نظريتهم الأدبية. لقد كان لفن والأدب

الرومنسيين وسائلهما الخاصة ومستوى نمذجة خاص ملازم لكتابهما. فالشخصيات التي خلقها الرومنسيون، أمثال رينيه عند شاتوبريان، وتشايلد هارولد ومانفريد وقابيل عند بايرون، وبروميثيوس عند شيللي، وموسى عند فينيي، لم يكن في وسعها أن تولد وت تكون إلا في ذلك المناخ الروحي الذي عم أوروبا بعد الثورة الفرنسية. إذ أن نمذجة الخيبة العميقية إزاء الواقع المحيط، والطموح إلى الهرب من ذلك الواقع، بل ومواضيع التمرد وعصيان الله، بالإضافة إلى ذلك، كانت في النهاية، حصيلة استيعاب نتائج الثورة الفرنسية. وبهذا المعنى كانت الشخصيات، المشار إليها آنفاً، نموذجية بالنسبة لعصرها. ذلك أن النمذجة الرومنسية كانت تركز جل اهتمامها على كشف العالم الروحي الداخلي للشخصية ذات الأهمية، بالمعنى الفردي الخاص، كشخصية وحسب، وذلك بالتجرد الكامل تقريباً عن تطور حياتها وشروطها الاجتماعية والسياسية، أي بالتجرد عمّا عرف فيما بعد بالظروف النموذجية<sup>(١)</sup>. فنحن نعرف، في الحقيقة، أن الوضع الاجتماعي لتشايلد هارولد ورينيه ذو أهمية بالنسبة للكشف عن شخصيتهم. إلا أن هاتين الشخصيتين ضعيفتا الارتباط تماماً بعوامل الحياة الخارجية، أي بتلك العوامل التي تشكل النموذج. فالمهم، بالنسبة للرومنسي، هو، قبل كل شيء، العالم الداخلي للبطل، ((أنا))ه الشخصية الخاصة، علاقاته الشخصية بالحياة موافقه هو منها كشخص فرد. هكذا بالضبط وبهذا المقدار يندمج الرومنسي تلك الشخصيات التي يرسمها. بهذه الطريقة وهذا المبدأ في النمذجة عند الرومنسيين يعنيان إلى درجة كبيرة أن طابع العلاقات الاجتماعية وطابع العلاقات الجديدة التي أكدتها الثورة الفرنسية بين الفرد والمجتمع، كان ما يزالان طابعين غامضين مبهمين، وأحياناً غريبين تماماً على الرومنسي. لهذا فكثيراً ما تعتمد النمذجة الرومنسية على مخرزون الميثولوجيا (قابيل، بروميثيوس، موسى) وتلجأ إلى المجاز ("الملكة ماب" لشيللي، و"مانفريد" لبايرون).

<sup>(١)</sup> الباحث السوفيتي إ. ف. فولকوف في واحدة من دراساته يسوق براهين وججاً أساسية لإجلاء مبدأ النمذجة الرومنسية. (انظر: فولكوف، إ. ف. المناهج الإبداعية والنظمات الفنية. موسكو، 1978، ص 151).

ثمة ما هو أكثر تعقيداً من ذلك، كالعلاقة غير المباشرة، مثلاً، بين الطبع الرومنسي والواقع الذي يحكمه ويخلق شروطه عند الرومنسيين الألمان الأوائل. إذ يتعمد الإيبينيون عزل أبطال مؤلفاتهم عن الواقع المحيط، فيما هم يعارضون، بهذه الطريقة بالضبط، بين أولئك الأبطال وذلك الواقع. وهذه التسمية ملزمة خصوصاً لكل من لوسيندا ويلوي عند ف. شليغل، كما أنها ملزمة أيضاً لفرانس شتيرنفالد بطل رواية تيك، ذلك البطل الذي لا يعيش إلا في عالم الفن. إن هنريك فون أوفردينغن، عند نوفاليس، هو شخصية مجردة تجريداً مجازياً تماماً ككل ما يدور حوله. ولئن كان ينبغي الكلام عن مشروطية هذا البطل عند نوفاليس، فإنها مشروطية لا تنبع من الواقع الذي ليس له في الرواية وجود تاريخي ملموس، بل تنطلق من البيئة المجازية المفترضة والبديلة لذلك الواقع. ومع ذلك، فقد كانت طباع الأشخاص في المحصلة، حتى عند الرومنسيين الألمان الأوائل، مشروطة بالظروف السياسية الاجتماعية التي تكونت في ألمانيا نهاية القرن الثامن عشر، وبذلك المناخ الروحي الذي ساد في الدوليات الألمانية وكان في كثير من جوانبه مشروطاً بالثورة الفرنسية 1789-1794. ولذا نجد حتى في أبطال الرومنسيين الألمان المبكرین ذلك المستوى المعين من النمذجة المرتبط بقدرة أولئك الأبطال على البروز والظهور تماماً خلال تلك الظروف التاريخية الملموسة في ألمانيا.

وفي الوقت نفسه، ففي بريطانيا التي كانت الرأسمالية قد قطعت فيها يومئذ شوطاً كبيراً على طريق تطورها، وحيث كان يتبلور على نحو أكثر بروزاً وحدة، مما في باقي بلدان القارة الأوروبية، نمط جديد من التناقضات الاجتماعية، نمط أخذ يتكون في أوروبا عقب الثورة الفرنسية أواخر القرن الثامن عشر، هنا. في بريطانيا. كان ممكناً أن نجد في الشعر الرومنسي مستوى من النمذجة التاريخية الملموسة أرفع بكثير مما في الرومنسيات القومية الأخرى. وعلى هذه الأسس تحديداً يقوم البرنامج النظري الذي صاغه وردزورث، ذلك الشاعر الذي أصبح واحداً من أهم الشعراء الاجتماعيين في الرومنسية الأوروبية بفضل كثير من كتاباته التاريخية الملموسة ذات الصبغة الرومنسية الجمالية الفنية والعاطفية الفكرية المحددة تماماً.

إن تغلغل الواقع، أو الجانب الموضوعي منه، تغلغلًا متزايدًا وتدخله المتعاظم في دائرة الرونية الرومنسية كان مرتبطة بتطور الرومنسية الصاعد. ولم يحصر البطل الرومنسي نفسه في حدود الانغماض في عالم عواطفه الروحية الخاصة، بل راح على ضوئها يوسع فهمه للعالم المحيط. إن الواقع الاجتماعي وما فيه من مفارقات حادة قد اقتحم علينا العالم الذاتي للبطل فاكندور بيرغلينغر وحدّ درامية مصيره المأزقية العميقية. وفي هذا الصدد فإن الموسيقار بيرغلينغر هو الشخص الذي يتحلى بسمات منمنجة إلى درجة كبيرة بين كثير من أبطال الرومنسية الأوروبية المبكرة. أما الرومنسي المتأخر هو فمان فنجد البطل عنده نموذجياً بدرجة أكبر، ذلك البطل المركزي المحبوب، الموسيقار يوهانس كريسلر، الذي هو بمثابة alter ego (الآخر) للمؤلف. وهو، أي البطل، يضطر لبيع عقريته كي يحافظ على وجوده. أما الوضع الذي يعيش ويتعذّب فيه كريسلر، مثله مثل الصورة الأصل Prototype بيرغلينغر، فهو ألمانيا الإقطاعية الحقيقة المجزأة، ألمانيا مطلع القرن الماضي.

لقد تفوق الواقعيون النقاديون كثيراً، بالمقارنة مع الواقعيين التنويريين، في تعميق إمكانية نمذجة الطياع معتمدين على تجربة الرومنسيين المثمرة في ميدان تshireح عالم الأبطال الروحي الداخلي والكشف عن سيكولوجيا الأشخاص في الأعمال الأدبية. على أن النزعة السيكولوجية، بوصفها واحدة من وسائل النمذجة، لم تكن عند الواقعيين النقاديين هدفاً بذاتها، بقدر ما كانت كذلك عند أسلافهم الرومنسيين، أو قبل هؤلاء، أي عند العاطفيين Sentemintalist. إنها نزعة شديدة الارتباط بهدف الكشف عن المضمون الاجتماعي لهذه الشخصية أو تلك. وقد فهم الواقعيون النقاديون نزعة الرومنسيين السيكولوجية ويعثوها في إبداعهم من جديد. كما جرى تتبع هذه العلاقة بين (الرومنسية والواقعية النقدية. المترجم) بدقة خاصة في إطار العملية الأدبية في فرنسا. وصقلت الرومنسية الفرنسية المبكرة وأرست، على نحو واسع ومثير، جنس القصة الرومنسية السيكولوجية من خلال إبداع شاتوبريان ومدام دي ستال وكونستان وسينانكور. وبذلك مهدت الطريق لسيكولوجية روايات جورج صاند الوريثة المباشرة للرومنسيين

الأوائل، بل وتم التمهيد أيضاً بالطريقة إياها لسيكولوجية الواقعيين النقاديين الفرنسيين: ميريمييه، بليزاك وستندال في المقام الأول. كما وأشارت تصورات الرومنسيين الجمالية في هذا المجال على تشكيل سيكولوجية ديكنر التي تعتبر سمة لطريقته الإبداعية، وخصوصاً في إبداعاته المتأخرة، لا تقل جوهريّة عمّا هي عليه عند ستندال.

إن مبدأ التاريخية الذي كان الرومنسيون سباقين إليه أيضاً، كان أضخم إنجاز جمالي فكري بلغة الرومنسيون سواء في تقسيماتهم، أو في ممارساتهم الفنية على الخصوص. وجدير باللحظة أيضاً ذلك الاتجاه الذي اتخذه تحول التاريخية الرومانسية بحد ذاته على أيدي الواقعيين النقاديين. فلئن كان الرومنسيون، whom يكشفون عن حركة التاريخ، يعودون إلى القرون الوسطى والقرون التي تلتها، ويركزون اهتمامهم بالتاريخ إلى آثار الماضي الأدبية في كثير من المرات، فإن الواقعيين النقاديين في القرن التاسع عشر كانوا يهتمون في المقام الأول بدینامية التطور التاريخية لعصرهم. هكذا أصبح ستندال وبليزاك، بوجه خاص في الأدب، مؤرخين للمجتمع البرجوازي الذي عاصراه. فقد اعتمد بليزاك اعتماداً كبيراً على رواية والتراكوت التاريخية وقام في الوقت نفسه باستيعاب مبدئي لهذه الخبرة، فاستطاع في "الكوميديا الإنسانية". التي كانت فتحاً فنياً وفكرياً تجديدياً عميقاً. أن يبسط أمام القارئ تاريخ صيورة العلاقات البرجوازية في فرنسا، بدءاً من أيام الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر وحتى أواسط القرن التاسع عشر تقريباً.

إن التأكيد على اللون، أي الصبغة الخاصة للمكان والزمان، هو واحد من أطروحات علم الجمال الرومنسي الجوهرية التي صاغها هوغو بوضوح متميز في مقدمته لدراما "كروموبل" (1827). ويعرض ذلك التأكيد. الأطروحة. وصفاً دقيقاً لأوضاع المرحلة التي تجري فيها أحداث العمل الفني، بل أحياناً ولتفاصيل معيشية تاريخية ملموسة عرفها العصر. ويشعر علينا ألق هذا الوصف من روايات و. سكوت التي تدور في مكان ما على طريق الانتقال من الرومانسية إلى الواقعية النقدية، وكذلك من رواية هوغو "أحذب نوتردام". وحين أرسى الرومنسيون هذا الجانب من مذهبهم الفني

كانوا قد مهدوا الطريق للواععيين النقادين وأخصبوا التربة التي ستقوم عليها ممارستهم الإبداعية.

إن طريقة المبالغة في التهكم، الغروتيسك Grotesque، (كما عند هوغو وهو فمان) وتنميق الصورة، وتهويل أو تضخيم سمة أو أخرى من سمات شخصية البطل، تحتل مكاناً بارزاً بين الطرق النظرية التي خلفها بعض الرومنسيين الأفذاذ. وقد تجسد هذا الجانب من علم الجمال الرومنسي بأجلٍ صورة في مؤلفات كثيرة من الرومنسيين. إذ يلزم الخلط بين الرهيب والمضحك لدى مؤلف "قصص خيالية على طريقة كاللو" وعنده مؤلف "أحدب نوتردام" ملزمة عضوية أسلوبهما الإبداعي، ويعتبر واحداً من تعبيرات النظرية الرومنسية، أي نظرية النقائض وادراك الواقع في مفارقاته الحادة، خلافاً لما في المذهب الكلاسي من انسجام (هارمونيا) ورشاقة واكتمال. غير أن المبالغة والنقائض والغروتيسك صفات ملزمة أيضاً للطريقة الإبداعية التي عرف بها أولئك الرومنسيون الذين لم يتم الدور التباكي بهذه المبادئ، أمثال دي ستال في قصصها الرومنسية، ثم جرئياً شاتوبريان ووكنرودر، وبابرون طبعاً. وقد تولدت عن مبدأ تنميق الصورة هذا واحدة من الأفكار الجمالية الفنية الرئيسة في الرومنسية، إلا وهي تصوير الشخصيات الفذة والحرارة، أي الفكرة التي صيغت بعمق خاص في أعمال مدام دي ستال خاصة، وشاتوبريان جرئياً. لقد كانت نظرية النقائض الرومنسية تمهدأً وايداناً بتصوير تناقضات الواقع في جوهرها الدياليكتيكي على أيدي الواقعيين النقادين.

\* \* \*

إن الغروتيسك الرومنسي، بوصفه إحدى الطرق الأسلوبية المميزة للكثير من الرومنسيين وواحدة من سمات طريقتهم الفنية، كان في الوقت نفسه يعبر أيضاً عن جوانب مبدئية معينة من جوانب مركباتهم الفكرية الجمالية. وينطبق هذا الأمر بالقدر نفسه على نظرية المفارقة الساخرة IRONY الرومنسية، وعلى مبدأ النبذة. ولثنَّ كانت نظرية المفارقة الساخرة الرومنسية، كنظرية بالمعنى الدقيق، وكطريقة فنية أسلوبية، ملزمة للرومنسية الألمانية في المقام الأول ودرجات استثنائية تقريراً، فإن مبدأ النبذة

المؤسس نظريًا في الرومانسيّة الإيبيّنية أيضًا، والذي لاقى عند الرومنسيّين الألمان أوسع تجسيد له في ممارستهم الفنّية، هذا المبدأ كان أيضًا ظاهرة رافقت جميع الرومانسيّات القوميّة الأخرى. وإذا ما التزمنا تماماً بالسلسل الزمني توجّب علينا أن نعتبر "اعترافات قلبية لناسك يحب الفنون" (1796) من تأليف واكترودر، أول تجربة في النشر الفنّي الذي خلفته لنا الرومانسيّة الأوروبيّة. ولكن بعد مرور قرابة عام ظهر مؤلّف شاتوبيريان "خبرة في الثورات"، ثم سرعان ما صدرت قصتاًه الرومانسيتان "رينيه" و"أتالا" .. ولعل مبدأ النبذة في هاتين القصتين لم يكن أقلّ وضوحاً مما عند أيٍ من رواد الرومانسيّة الألمانيّة. وقد قام بدور جليل في ترسیخ هذا المبدأ بعض الرومنسيّين الإنكليز أيضًا، مثل بايرون مؤلّف ما يسمى بـ"الملاحم الشرقيّة"، وكذلك ساوثي وكولريدج (من مدرسة البحيرة).

إن مبدأ النبذة، ربما بوصفه واحدًا من ألمع التعبيرات عن رفض الرومنسيّين الفكر الكلاسيكي القائلة بمنطقية كمال وانسجام الكون القائم على أسس عقلانية، ثم وكمال الأعمال الفنّية وانسجامها المتناغم، هو مبدأ يرجع في جذوره العميق إلى فهم الرومنسيّين نتائج الثورة الفرنسيّة التي دفعت الوجود الاجتماعي إلى حالة ديناميّة عاصفة، فجعلت أيضًا من إدراك هذا الوجود مقوله تقدّمية، متناميّة، موجودة في تطور ذاتي دائم. بهذا المعنى الفلسفى بالضبط كان ف. شليغل يسمى الشعر الرومنسي شعرًا تقدّميًا.

ولكن ينبغي أن نتذكر أن الرومانسيّة، وعلى الرغم من جميع مبادئها الجمالية الفكرية الرئيسة الكثيرة، إنما كانت حركة متعددة الوجوه، بل وشديدة التناقض في بعض الأحيان. وليس المقصود هنا على الإطلاق مجرد تباين الذات الإبداعية واختلافها لدى المبدعين الرومنسيّين، الأمر الذي لا بد من أن يحدد، من تلقاء نفسه، أساس فهم القراء للرومانسيّة كظاهرة فنيّة. (...) وتشير الانتباه تلك النقاشات الفكرية الجمالية والسبحات التي كانت تجري في سياق هذه الحركة الجمالية الأدبية والفلسفية الواسعة بين أقرب الحلفاء أحياناً (بل وبين أصدقاء حميمين في أحيان أخرى كثيرة) ضمن حدود تجمع أدبي واحد للرومنسيّين.

ثمة إمكان لوضع دراسة كاملة حول المجادلة التي دارت داخل الوسط الرومنسي، وستكون دراسة جد مثمرة في توجهاها، إذا ما نظرنا إلى تلك المجادلة وذلك التنوع الذي عرفته الرومنسية لا يكتفى نابذة هدامه، وإنما كسبجالات حددت في المحصلة تشكلاً وتطور هذا الاتجاه، كما حددت بالقدر نفسه عملية وعي الذات الخاصة. ومن جهة أخرى، فإن بعضًا من تلك السجالات كان يكشف أحياناً بقدر كافٍ من الإقناع عن طابع الرومنسية المحدود تاريخياً، وخصوصاً في المراحل الأخيرة من تطورها، كما كان يكشف عن جوانبها المريضة.

إن الدراسة المستفيضة لنظرية الرومنسيين الأدبية، من حيث تفاعلها فيما بين مختلف القوميات، تقنعنا بالتنوع الغني وبالتأسيس النظري العميق لهذا الاتجاه الجديد في الأدب والفن. فقد كان مستوى التأسيس النظري للمبادئ الفكرية الجمالية الجديدة متبايناً في الأشكال القومية المختلفة التي تجلت فيها الرومنسية، ولكنه مع ذلك يظل مستوى عاماً ومشتركاً بين القوميات. ولم تكن الكلاسية أضعف حجة في إعلان فهمها الفن، بيد أن الانجاز النظري لمبادئها قد ترك بصورة رئيسة في المنطقة القومية الفرنسية. أضف إلى ذلك أن الكلاسية لم تشمل مساحة شاسعة. في شتى أشكال الوعي الاجتماعي، كانت المساحة التي انتشرت فيها الرومنسية.

أصبح ملحوظاً في علم الأدب السوفيتي والغربي منذ منتصف ستينيات القرن العشرين إلى الآن اتساع دراسة الرومنسية، سواء في جانبها التاريخي الملموس أو الأنماطي TYPOLOGY، علماً بأن علم الأدب السوفيتي بالذات هو الذي يقدم الخدمات الأعظم شأنها في هذا المجال. وإذا كان علماً علينا حتى زمن قريب نسبياً يركزون جهودهم بصورة رئيسة على دراسة الرومنسية في الغرب، فمن الواجب أن نشير إلى واقع معلوم ومفرح، هو أننا تعرفنا خلال عقد السبعينيات على عدد من الأعمال الشيقية والثمينة، المكرسة للرومنسية عندنا، أي للرومنسية الروسية. ويدعوها أن نجد في سياق هذه الجهود النشطة في مجال دراسة الرومنسية أن أموراً كثيرة في هذا المجال العسير قد تم تدقيقها، وأن أموراً أخرى كثيرة قد أعيد بحثها واكتشافها من جديد في

القسم الأجنبي من هذه الظاهرة، وخصوصاً في الرومنسيّة الألمانيّة التي تستحق هذا الاهتمام من قبل الباحثين نظراً لعمق قاعدتها النّظرية وغناها. غير أن نظرية الرومنسيّة لم تتطور في ألمانيا وحدها وحسب، فعلى الرغم من التسليم بواقع أكيد يتعلّق بالسمعة العالميّة الرفيعة والواسعة والممارسة الإبداعيّة وتنوع النّشاط النّظري لدى الرومنسيّين الألمان، ولا سيما الأوائل منهم؛ فإن الرومنسيّة في الأدب القوميّة الآخر قد ساهمت أيضاً بقسط جوهري ليس في مخزون الفن الرومنسي وحسب، بل وفي إنجاز نظرية ذلك الفن أيضاً. ويجرّي التأكيد في هذا الخصوص بالذات على أن أحد أهم جوانب نظرية الرومنسيّة، وهو جانب لم يلاق بحثاً كافياً بعد، وأعني مشكلة الخصوصيّة القوميّة للأشكال الإقليميّة المختلفة للرومنسيّة، لا يمكن أن يدرس بفاعلية كافية خارج إطار دراسة بياناته النّظرية.

ولم يقم علم الأدب السوفييتي ولا الأجنبي إلا في مطلع ثمانينات القرن الماضي (انظر كتابنا: "بيانات الرومنسيّين الغربيّين") بمحاولة يقدم لنا من خلالها في كتاب واحد ولو لوحدة مقارنة تقريريّة لمحصلة الأطروحات الأساسية التي أسفر عنها فكر الرومنسيّة الجمالي في تجلّياته القوميّة المختلفة.

إذ إن إنجاز عمل تكثيفي من هذا القبيل يعتبر، لأسباب كثيرة جداً، قضية في غاية التعقيد، ويطلب جهود مجموعة كاملة من الباحثين. ونحن نقيّد أنفسنا هنا بمدى (جغرافي) محدود نسبياً، إذ نكتفي بتناول الثقافات الألمانيّة والإنكليزية والفرنسية والإيطالية وحسب. وثمة افتراض فحواه أنه بعد تجميع الشّرارة النّظرية التي خلفتها الأشكال القوميّة المختلفة وتجلّت في الرومنسيّة الأوروبيّة يمكن التحرّك جذرّاً نحو إنجاز مهمة أكثر صعوبة، وهي إصدار طبعة تكثيفيّة عامة من هذا النوع<sup>(1)</sup>. ويضيف كتاب "بيانات الرومنسيّين الغربيّين"<sup>(2)</sup> كثيراً من الأشياء الجديدة إلى تصوّراتنا حول هذه المرحلة من تطوير الفن الأوروبي، فتتيح لنا إمكان تدقيق وتصحيح بعض

<sup>(1)</sup> نشير هنا إلى أن لدينا الآن كتاباً جديراً بقدر كافٍ من الاهتمام، يجعلنا قرّيبين من إنجاز هذه المهمة، لا وهو: علم جمال الرومنسيّة الأمريكية، موسكو، 1977 (جمعيه وقدم له وعلق عليه أ. ن. نيكليون).

<sup>(2)</sup> عنوان الكتاب الذي قدم له دميترييف بهذه الدراسة، وصدر في مطلع الثمانينات في موسكو.

تصوراتنا التقليدية حول الرومانسية، وحول الأدباء الرومانسيين كل بمفردده. وينبغي أن نلاحظ في هذا الصدد، مثلاً، أن النظرية الأدبية للرومانسية الألمانية (التي كثيراً ما نجد أن علماء الأدب غير المتخصصين بالأدب الألماني ينطلقون في فهمهم لها من الكتاب الوحيد في هذا الميدان)<sup>(1)</sup> هي نظرية لا تنحصر على الإطلاق في حدود ما خلفه لنا الرومانسيون الإيبيينيون وحدهم من كتابات نظرية. لذا رأت جماعة من العلماء السوفيات أن إحدى المهام الرئيسية أمامها هي أن تقدم لعلم الأدب السوفيتي من خلال الكتاب المذكور أعلاه كثيراً من المواد الجديدة تماماً، مترجمة إلى اللغة الروسية لممرة الأولى، علماً بأن جزءاً لا بأس به من هذه المواد لم يصبح بعد موضع اهتمام الباحثين الأجانب.

يتصف ما نشير إليه من مواد بأهمية ليست مجرد تسجيلية. فهي بحد ذاتها تتحدث عن أهمية الرومانسية في جانبها النظري أيضاً، وخصوصاً بالنسبة لأقرب مرحلة من مراحل العملية الأدبية، أعني المرحلة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالواقعية النقدية. وبعد أن التفتنا إلى هذا الطرح أعلاه، ينبغي أن نضيف إليه كلّك جانباً جوهرياً آخر. فقد كانت تظهر في ممارسة الواقعية النقدية الأوروبية حالات يقف فيها أحد ممثلي هذا الاتجاه موقفاً شديداً الرفض لمبادئ عكس الواقع عكسانياً رومانسياً. إلا أن هذا الرفض في جوهره لم يلغ على الإطلاق ما بين إبداع الواقعية النقدية ومبادئ الرومانسية من علاقات أنماط محددة وعميقة عمقاً كافياً. ومما له دلالته في هذا المعنى، بشكل خاص، هو أن ثاكراء W.M. Thackeray يعتبر واحداً من أكثر ناقضي الرومانسية تشديداً وحرزاً. ومع ذلك فإن روایته الرئيسة "سوق الغرور" بعنوانها الثانوي الشهير "رواية بلا بطل" تكشف عن علاقات مباشرة مع رواية بايرون الشعرية المتأخرة "دون جوان" غير المكتملة والتي تؤكد الأغاني الأخيرة فيها فكرة اللا بطولة في المجتمع البرجوازي الإنكليزي الذي عاصره بايرون. هذه الفكرة بالذات، معتمدة ومطورة على يدي ثاكراء، هي الفكرة الرئيسة في روایته الآنفة الذكر. إن دون جوان شخصية مركبة

<sup>(1)</sup> النظرية الأدبية للرومانسية الألمانية. بإشراف ن. ي. بيركوفسكي، ليننغراد، 1974.

في رواية بايرون، ليس بطلاً بالمعنى المباشر يعكس أفكار المؤلف، بقدر ما هو شخص تتمركز حوله خيوط بناء الرواية. على أن ثاكرى لم يكن في "سوق الغرور" بالاعتماد على خبرة الرواية التنويرية الإنكليزية (وعلى فيلدينغ، بالدرجة الأولى)، وهي رواية كانت تهمه بشكل خاص، بل واعتمد إلى حد معلوم أيضاً على خبرة إبداع بايرون، مع أنه تجدر الإشارة في هذه الحالة إلى أن بايرون الرومنسي قد اقترب في "دون جوان" من مبادئ الواقعية النقدية أكثر مما فعل في باقي أعماله الإبداعية الأخرى.

وثمة في هذا السياق مثال شبيه آخر هو فلوبير الذي يعتبر أبرز ممثلي المرحلة المتأخرة من تطور الواقعية النقدية الفرنسية والذي لم يكن أقل حدة من ثاكرى في سجالاته التي خاضها ضد الفهم الرومنسي للواقع في الفن.

ورغم ذلك فقد تقبل فلوبير في نظراته الجمالية بعض التأثير المعدل الذي مارسته الرومنسية الجمالية المبالغة إلى رفع الفن إلى مصاف المطلق بعزله عن سفالة الواقع المحيط. أضف إلى ذلك أن المرحلة الأولى من إبداع فلوبير، وإن كانت لا تمثل المراحل الناضجة من تطوره الفكري الجمالي إلا قليلاً، إنما كانت بمجملها مرتبطة بدائرة الأفكار والصور الرومنسية.

\* \* \*

يجعل استعراض مختلف الجوانب القومية في النظرية الأدبية الرومنسية لزاماً علينا أن نلتفت أيضاً إلى واحد من المكونات الصعبة لهذه المشكلة، أي إلى مسائل الخصوصية القومية للرومنسية، وأن نأخذ بعين الاعتبار أن هذه المشكلة يجب أن تطرح، هنا بشكل رئيس، بل وبصورة استثنائية تقريباً، من خلال علاقتها بنظرية الرومنسية تحديداً.

ولعله ينبغي أن نلتفت النظر هنا في المقام الأول إلى عملية نشوء وتطور النظرية الرومنسية عبر علاقات هذه النظرية بتنامي المدرسة الرومنسية بشكل عام. ولعلنا إذا ما التزمنا بعض الشيء بتقسيم الرومنسية تقسيماً شرطياً إلى اثنتين: واحدة مبكرة، والثانية متأخرة، وإذا ما عالجنا نظريتها بوصفها نظرية لاتجاه أدبي مشترك بين جميع القوميات، إذن لتوجب علينا الاعتراف بأن الأطروحات الأكثر أهمية وعطاء في علم الجمال الرومنسي إنما تم وضعها وصوغها إبان المرحلة المبكرة من تطور الرومنسية. وينطبق هذا

بصورة رئيسة على الرومنسية الألمانية التي كانت مرحلتها المبكرة مرتبطة ارتباطاً استثنائياً تقريباً بنشاط ما يسمى بالمدرسة الإيبينية. وتتجذر الإشارة فيما يتعلق بالرومنسية الفرنسية إلى أن عدداً من أوائل أعمال السيدة دي ستال، ولعلنا نؤكّد بشكل خاص على كتابها "حول تأثير الأهواء على سعادة الناس والشعوب"، وكذلك بواكيير شاتوبيريان، إنما تشكّل أساساً نظرياً راسخاً لبرنامج الرومنسيين الفرنسيين، نظراً لأنّها تركّز الاهتمام على الحلقة الرئيسية في هذا البناء: أي على فهم الرومنسيين مشكلة الفرد، مشكلة الشخصية. لقد صاغ وردزورث في مقدمته لـ*ديوان "قصائد قصصية غنائية"*<sup>(1)</sup> (1798) التي كان لها أهمية كبيرة بالنسبة لمجمل النظرية الأدبية الرومنسية، فـ"مدرسة الرومنسية" لا بوصفها مدرسة أدبية جديدة وحسب، وإنما بوصفها إحساساً جديداً بالعالم، بل وأكثر من ذلك بوصفها وعيّاً اجتماعياً. كما وسّاهم بقسطٍ جوهرى في نظرية الرومنسية كولريدج أيضاً، الذي يعتبر علماً عبقرياً آخر من أعلام "مدرسة البحيرة".

#### ١. ألمانيا:

إن التطور اللاحق الذي عرفته الرومنسية في حدود مرحلة تاريخية ملموسة من حياتها إنما يعترىء شيئاً من الضعف، وهو أحياناً ضعف واضح، ومع ذلك يبرز هذا الضعف بجلاء أكبر في الرومنسية الألمانية. غير أن هذه العملية لا تأخذ في كل أدب قومي أشكالها الخصوصية وحسب، بل وتناسباتها أيضاً.

وهكذا، فإن الوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي في ألمانيا الممزقة يومئذ إلى أكثر من 360 دولة بين كبيرة وصغرى، بما في ذلك الممالك والإمارات والمدن الحرة واقطاعات الفرسان... كان وضعاً يرتبط به جانب جوهرى من جوانب الخصوصية القومية للرومنسية الألمانية الباكرة، تلك الخصوصية التي تركت بصماتها الجلية على طابع الرومنسية المتأخرة في ألمانيا. فبدىء أن تكون الظروف التي عاشتها ألمانيا على تخوم القرنين الثامن

<sup>(1)</sup> ضمّ هذا الـ*ديوان* قصائد كتبها وردزورث نفسه وأخرى كتبها صموئيل كولريدج بينها (البحار القديم) – المترجم.

عشر والتاسع عشر قد قلصت إلى أقصى الدرجات مجال النشاط العلمي بالنسبة للألمان. فما دام أن أبواب الاقتصاد والتجارة والملاحة والنشاط الاجتماعي السياسي كانت مغلقة في وجه الطاقة العقلية لدى الأمة؛ فإن تلك الطاقة تراكمت وادخرت في الميدان النظري تحديداً، أي في الأبحاث الجمالية الفلسفية وفي الأدب. وعلى الرغم من فرط التشوه الذي اتصف به الوضع السياسي والاقتصادي في البلاد يومذاك؛ فإن تلك المرحلة كانت مرحلة ازدهار الفلسفة المثالية الكلاسيكية الألمانية، وفيها عرف الأدب الألماني أفضل سنوات عمره التي لم يتح لألمانيا استعادة مستواها إلا بالكاد وبعد مضي مائة عام. وقد اتخذت الرومانسية الألمانية المبكرة أيضاً، تبعاً لذلك، طابعاً نظرياً شديداً للوضوح. وإبان تلك الظروف أصبح الأدب، بالمعنى الأوسع لهذا المفهوم، عاملاً ذا أهمية خاصة في الحياة الاجتماعية للبلاد.

لقد تشكلت الرومانسية الإيبينية في مناخ من الأفكار السياسية الاجتماعية التقدمية التي طرحتها الثورة الفرنسية وسعت إلى تحقيقها أواخر القرن الثامن عشر؛ وما كان في وسع هذه الرومانسية إلا أن تتقبل التأثير المثير الذي أملأه ذلك المناخ. ولكنها تعرضت في الوقت نفسه لأقوى أثر تركته خيبة الأمل بنتائج تلك الثورة، وعانت من أزمة الإيمان التنويري بالعقل ومن خيبة الأمل بقيم التنوير المدنية.

لم يكتفي رومانسيو المدرسة الإيبينية برفض نتائج الثورة الفرنسية، بل إنهم رفضوا كذلك طرق التطوير البرجوازي عموماً، ولكنهم في ظروف التخلف الإقطاعي في ألمانيا، كانوا بعيدين عن تلمس طرق التقدم الاجتماعي الحقيقة. فقد كان غريباً عليهم تماماً الإيمان بأن الأفكار التقدمية التي طرحتها الثورة الفرنسية سوف تتحقق في المستقبل. إنهم لم يكونوا رجعيين ولا دعاة لتجديد العلاقات الاجتماعية القروسطية. إذ إن مثالهم الإيجابي كان يلتفت إلى الماضي، إلى القرون الوسطى في الأغلب، على الرغم من أنه كان بهذا الشكل أوذاك. مرتبطة لديهم بالعصر (طوباوية نوفاليس، مثلاً). وكان الإيبينيون يؤكدون في مثالهم الطوباوي على جانبه الجمالي وليس على جانبه الاجتماعي.

إن السمة المميزة لأفكار الرومنسيين الإيبيين النظرية، أي السمة التي اتصف بها إلى درجة كبيرة الحياة الأيديولوجية جماعها في ألمانيا ذلك الزمان، كانت تمثل في الطموح إلى نقل ما طرحته الثورة الفرنسية من أفكار سياسية اجتماعية إلى ميدان الروح، وفي السعي إلى بلوغ حرية الفرد لا بواسطة إزاحة العوائق القائمة أمامه في الواقع ألمانيا الإقطاعية الطبقية، وإنما بإزاحة العوائق القائمة في ميدان المثال الجمالي الوهمي.

وينبغي أن نبرز من بين جملة السمات التي حددت الخصوصية القومية لنظرية الأدب الرومنسية الألمانية تلك السمة التي تتصرف بها الرومنسية الأوروبية كلها، والرومنسية الألمانية منها على وجه الخصوص، أي العلاقة بأدب التنوير، وهي مسألة سبق الالتفات إليها آنذاك. ولعلنا لا نجد في آية عملية قومية أخرى قدراً من الصلات العضوية والتزامنية معًا يعادل ما نجده بين الرومنسية وأدب التنوير. لقد جاء تطور التنوير في ألمانيا متأخرًا، بالمقارنة مع البلدان الأخرى؛ نتيجة للتخلف العام في البلاد، وكان لهذا الأمر أهمية جوهرية، سواء بالنسبة للنظرية أو للممارسة الفنية لدى الرومنسيين الألمان، لا المبكرة منها وحسب بل والمتاخرة أيضًا (وشكل رئيس بخصوص غوته). فلنذكر أنه في زمن ظهور الحركة الرومنسية في ألمانيا، إبان المرحلة الأولى من تطورها، كان أدباء التنوير الألمان الكبار جميعاً (باستثناء ليسينغ وفنكلمان) مازالوا على قيد الحياة. ففي ظروف ألمانيا الإقطاعية، ذات الحكم المطلق، ضلت هيبة التنوير وقيمة الجمالية العامة تحتفظان بأهميتها طويلاً، وحتى في مطلع القرن التاسع عشر. والرومنسيون الألمان الأوائل هم بالضبط من أسسوا عبادة غوته عبادة حقيقة في ألمانيا، معتمدين في تجاربهم الفنية في كثير من الأحيان على مبادئه الإبداعية التي أعادوا فهمها بروح رومانسية. كما أن تنظيراتهم للمذهب الرومنسي (بياناتهم المحفوظة) تشهد في موضع كثيرة على أن موقفهم، سواء الإيجابي أو السجالي الحاد أحياناً، الذي اتخذوه تجاه مؤلفات غوته، قد عمل في كثير من النواحي على تشكيل النظريات الجمالية لدى الرومنسية الألمانية. إن أبرز آخر الرومنسيين الألمان، وهو هاينريش الذي يمثل في الرومنسية الألمانية نموذجاً أنماطياً مختلفاً اختلافاً مبدئياً، سواء عن أوائل الرومنسيين

أو عن كثير من متأخرיהםِ ممَّن عاصروه، لعل هايني هذا لم يكن في أعماله الجمالية الأدبية أقل اهتماماً بفوته من أسلافه الإيبيين، مع أن هذا الاهتمام النشط من قبل هايني بفوته كان أقل إبداعية. بما لا يقاس. في فهم وتمثل تأثير غوته العظيم. بل وكان هايني، على العكس من ذلك، يعتبر نفسه (وليس بدون أساس) ذلك الكاتب الألماني الذي قدم على طريق التطور الأدبي الجديد خدمة حاسمة الأهمية في استخلاص نتائج "مرحلة الفن"، كما كان يقول، في الأدب الألماني الذي كان يرى أن اسم غوته هو رايته.

تعتبر هذه السيرورة في ألمانيا، منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى مطلع ثلاثينيات القرن التالي، لوحة معقدة وشديدة التنوع، نجد فيها، إلى جانب كثير من الظواهر المرافقة والمهمة جداً أحياناً، أن مركز الصدارة إنما تحتله عملية التصارع، بل وعملية تفاعل تقاليد التنوير في الوقت نفسه، وخصوصاً الكلاسيكية الغيرية، مع الاتجاه الرئيسي في الفن والأدب، أي مع الرومانسية.

تُعدُّ مرحلة تinema القرنين الحلقية الأعمى في تطور الثقافة الألمانية. إذ يتبيّن لنا خلالها كيف يتشكّل، وفي أعماق المبادئ الجمالية والشموليّة الرونية أواخر عصر التنوير، إدراك جديد للعالم، مبادئ جديدة لرؤيا العالم فنياً، أي ما عرف بالرومانسية.

ولما كانت ألمانيا جزءاً عضوياً من أوروبا التي اجتازت خلال عقود ما بعد الثورة الفرنسية حقبة زلزال عسكرية وسياسية اجتماعية عاصفة، فإن طرق التطور السياسي الاجتماعي اللاحق فيها (في ألمانيا) قررت العملية الأدبية وأدب الرومانسية بالدرجة الأولى من واقع الوجود عموماً، أي من مهام عصرها الاجتماعية والسياسية الملحوظة. وقد لامس هذا التقرير من الواقع المرحلة المتأخرة من الرومانسية الألمانية بمجملها، مع أن ذلك جرى بدرجات متباينة في إبداع ممثلي هذه الحركة الأدبية كل بمفرده. ولهذا السبب تراجعت إلى موقع ثانوي تلك التصصيات الجمالية الفلسفية المتواترة التي كانت في قلب النشاط الإبداعي لدى الرومنسيين الإيبيين. وعلى الرغم من صدق هذا الطرح العام، فإنه ينبغي الوصول منه إلى أن النظرية الأدبية في المرحلة المتأخرة من الرومانسية لم تغفل تطور هذه الرومانسية لاحقاً. وبدهي أن الرومنسيين المتأخرين يحافظون في الأصل على علاقة عضوية مع الأفكار

السياسية الأولى لأسلافهم الإيبيين، حتى في حال الخصم الشديد معهم (هايني، مثلاً)، ولكن هؤلاء بالضبط هم من صاحب ووسع الأساس الجمالي للرومانسية الألمانية.

ومن المتعذر الحديث عن نظرية أدبية رومансية في ألمانيا لو لا ما أضافه إليها كل من هو فمان وأولاند وهاینريش وأرنيم ويرينتانو.

\* \* \*

## 2. إنكلترا

تشكل عملية تطور النظرية الرومانسية في إنكلترا لوحة مختلفة كثيرة مما هي عليه في ألمانيا.

لقد لعب الأدب الإنكليزي دوراً جوهرياً جداً في تكوين الرومانسية، وفي تحديد منابعها. إذ يعود مصطلح "الرومانسي" نفسه إلى الأدب الإنكليزي في أواخر القرن الثامن عشر<sup>(١)</sup>. ويعتبر مبحث وورتون "حول منبع الشعر الرومانسي في أوروبا" (1743) من أبكر المحاولات لفهم الرومانسية. إن وورتون يربط نشوء الرومانسية بأدب القرون الوسطى الأوروبية، وبالتأثير الذي مارسه SKALD السكандينافي.

لقد تشكلت في الأدب الألماني خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر تلك الظاهرة المهمة القريبة من الرومانسية في بداياتها، تحت تأثير إنكليزي تحديداً في كثير من جوانبها. فقد وقع علم الجمال عند جماعة "العاصفة" وعند هردر، ولدرجة لا بأس بها، تحت تأثير إ. يونغ ("خواطر ليلية" ومبحث "أفكار حول الفن الأصيل")، وكذلك تحت تأثير النشاط الفولكلوري لكل من ماكفرسون وبيرسي. غير أن إنكلترا، كما أشرنا آنفاً، كانت البلد الأوروبي الذي سبق بزمن طويل باقي بلدان القارة في السير على طريق التطور البرجوازي، بعد أن بدأت ثورتها البرجوازية في أواسط القرن السابع عشر. لذا تعزز دورها كدولة عظمى ذات اقتصاد جبار، وسرعان ما تحولت إلى

<sup>(١)</sup> انظر: بوداغوف، ر. أ. من تاريخ كلمتي "رومسي" و"رومسي" - أخبار أكademie العلوم السوفيتية، سلسلة الأدب واللغة، 1968 - ج - 27، إصدار 3.

إمبراطورية استعمارية عالمية. من هنا أيضاً اكتسبت الشخصية القومية الإنكليزية توجهاً عملياً للغاية. وهذه الظروف هي ما حدد، في المصلحة، خصوصية النظرية الرومنسية في إنكلترا<sup>(1)</sup>. وقد أسدت هذه الخصوصية خدمة لا يستهان بها لتطور النظرية الرومنسية. إلا أنه لم يكن لهذه الخصوصية ذلك الطابع النظري العميق والعربي الذي توفر لعلم الجمال في الرومنسية الألمانية، إذ أنها كانت خصوصية وثيقة الصلة بالقضايا الاجتماعية، بقضايا الممارسة الاجتماعية في البلاد. وبالطبع، فنحن لسنا هنا بقصد النزعة الرئيسية والأساسية التي لا تنفي إطلاقاً الفروق بين التوجهات الفكرية الجمالية، سواء، مثلاً، بين "جماعة البحيرة" أو بين بايرون وشيللي. ولا جدال، في الوقت نفسه، بأن المثال الأبوى المحافظ الذي عبر شعراء البحيرة الإنكليز، وخاصة وردزورث، بوساطته عن رفضهم التطور البرجوازى الرأسمالي، كان ذا توجه اجتماعي ملموس تماماً نحو طبقة "Yeomen". أي عمال الزراعة الصغار الذين راحت المرحلة النهائية من الانقلاب الصناعي تسحقهم بغير رحمة. ومما لا يقبل الجدال أيضاً، أن علم الجمال عند بايرون كان ذا توجه سياسى تقدمي جلى. وينبغي إمعان التفكير، بهذا الخصوص، في طابع البحث الأدبى الجمالى الذى صاغه بايرون شرعاً، أي ملحمته "الشعراء المغنون الإنكليز bards والمعلقون السكتلنديون". فالنظر إلى ملحمة هذا الرومنسي الإنكليزي اللامع بوصفها بيان الرومنسية الثورية أمر مسلم به تماماً في علم الأدب السوفيتى. وثمة مسوغات تدعم هذا الرأى. غير أن حصر جوهر ملحمة بايرون هذه في إطار هذه الصيغة إنما يعني تبسيطًا لواقف المؤلف، وتبسيطًا أكبر لفهم العمليات التي تميزت من خلالها الرومنسية الإنكليزية في مطلع القرن الماضي. وإذا كان بايرون يعبر عن امتعاضه العميق من حالة الأدب الإنكليزي في عصره، فإنه في مجموعته

<sup>(1)</sup> جدير بالانتباه تماماً ما قاله بيلينسكي الشاب في "أحلام أديبة" حول بعض السمات القومية لدى الألمان والفرنسيين والإنكليز خلال ذلك الزمن: تسيطر الألمان على مساحة لا حدود لها من النظر العقلي والتحليل، وتميز الإنكليز بالنشاط العلمي.. فالألماني يجمع الأمور كلها تحت نظرة عامة، ويستخلص كل شيء من مبدأ واحد، والإنكليزي يخترق البحار، يعبد الطرق، يشق القنوات، يتاجر مع العالم كله، يقيم المستعمرات ويعتمد في ذلك كله على التجربة.. أما الفرنسيون فوجهتهم الحياة، الحياة العملية، الجياشة، القلق، المتحركة أبداً... إن حياة الفرنسي حياة اجتماعية. (بيلينسكي ف. غ. الأعمال الكاملة. ج - 1، ص 28 - 29).

الشعرية الرومانسية جداً "ساعات الفراغ" (باكورة شاعر مبتدئ) ينطلق من موقع تقليدية أكثر مما هي تجديدية جمالية، مهما بدا في هذا القول من مفارقة، ما دمنا نتحدث عن بايرون تحديداً. فقد جهر مؤلف "الشعراء الإنكليز... bards" بميله المبدئي لأسس الكلاسية بعد أن عُرف كرومانسي ملحوظ على الأقل، إن لم نقل كرومانسي. ولذلك فليس من باب المصادفة أن ملحمةه مبنية، حتى في شكلها، تبعاً للتقاليد الكلاسية تماماً. وتمثل مساجلة بايرون هنا ضد "جماعة البحيرة"، الذين كانوا في ذلك الوقت الظاهرة الأساسية والأهم في الأدب الإنكليزي، شهادة على أن بايرون، وخلافاً لبوشكين، مثلاً، لم يدرك ما لكتابات التنظيرية التي قدمها شعراء "مدرسة البحيرة" من دور عميق التجديد والتجددية. ولكننا حقاً لن نسرع بلوم بايرون على ذلك. فالقضية هنا لا تكمن فقط في أن ما هو كبير يرى من بعيد. والسبب الخفي هنا ليس على الإطلاق في أن بايرون كان قصيراً النظر ومفتقداً للرهافة الجمالية. إذ يتأكد قولنا هذا، مثلاً، بواسطة موقف بايرون نفسه من بعض الأحكام الحادة التي يطلقها على الملحم. إذ ينبغي أن نبحث عن مفتاح سر هذا التناقض في أن بايرون، الشاعر الرومانسي، الثوري، المبتدئ، كان يرفض رفضاً مبدئياً التزعة المحافظة والأبوية في المثل الاجتماعية السياسية لدى شعراء البحيرة.

من هنا يجيئ هذا الاتكاء الجمالي عند مؤلف "الشعراء الإنكليز...، وهذا الالتفات إلى الوراء باتجاه الكلاسية التي ربط بها قيمياً سياسية اجتماعية تقدمية. ومن هنا أيضاً ينبع تقديره الرفيع، والمفرط في غلوائه، لشاعر الكلاسية الإنكليزية ألكسندر بوب. فضلاً عن ذلك، فإنها لمفارقة من نوع خاص في مسار الأدب الإنكليزي أوائل القرن التاسع عشر أن واحداً من رومنسيي الأدب الأوروبي، هو بايرون، كان يعد نفسه نصيراً مخلصاً للكلاسية.

### ٣. فرنسا

سلك تطور النظرية الرومانسية في فرنسا طرقه الخاصة به. وهنا نجد أن الأهمية الأولى، سواء بالنسبة للأعمال التنظيرية أو للآثار الأدبية، تعود.

بالطبع. إلى استيعاب نتائج الثورة الفرنسية وعواقبها، وخصوصاً بالنسبة لفجر الرومانسية ونظريتها. فما كان لدى فرنسا على تخوم القرنين، الثامن عشر والتاسع عشر، وقت تشغله بتجريدات عقلية وفلسفية جمالية، كما كان عليه الحال في الجهة الأخرى من الراين، ونعيد هنا ملاحظة بيلينسكي الدقيقة والقائلة: "إن حياة الفرنسي هي حياة اجتماعية".

لقد سبق أن أشرنا إلى أهمية الدور الذي لعبه الرومانسيون الفرنسيون الأول في بلورة نظرية الرومانسية. ولكن، يا للخصوصية التي كانت عليها هذه النظرية! فقد كانت بوأكير إبداع كل من السيدة دي ستال وشاتوبيريان، اللذين يعتبران من أوائل أدباء الرومانسية الأوروبية برمتها، مشبعة بروح الثورة الفرنسية، كحدث سياسي. ويعتبر أحد الأعمال الملحوظة للسيدة دي ستال في ذلك الوقت بلخ الدلالة بهذا المعنى، بدءاً من عنوانه: "في الأدب وعلاقته بالأوضاع الاجتماعية" (1800). أما كتابها الأهم، الذي لعب دوراً كبيراً في تطور الفكر الجمالي في فرنسا، وليس في حدود الرومانسية وحسب، بل والواقعية النقدية أيضاً، فهو "تأثير الأهواء على سعادة الأفراد والشعوب" (1796). وقد كان هذا أيضاً ثمرة تأملات هذه الأديبة بخصوص القضايا الاجتماعية السياسية، بخصوص قضايا الثورة. ونجد أن شاتوبيريان قريب في فهمه جوهر الطبع الرومنسي (الشخصية الرومانسية) من نظرة السيدة دي ستال، وذلك في أهم أعماله "الخبرة التاريخية والسياسية والأخلاقية حول الثورات القديمة والحديثة في علاقتها بالثورة الفرنسية" (1797)، حيث تتمثل المشكلة الرئيسية والأولى في كيفية التقبيل المباشر لأقرب نتائج ثورة 1789. 1794 من قبل الإنسان الذي ساهم مساهمة فعالة في الأحداث السياسية والعسكرية ضد هذه الثورة.

تكمّن خصوصية الطرق التي أتيح للرومانسية الفرنسية أن تتشكل وتتطور من خلالها في أن الرومنسيين لم يكونوا مدرسة، أي جماعة أدبية مشتركة أو وحدة تضم أدباء من نمط فكري واحد يضعون نصب أعينهم إنجاز أساس نظري واحد، على الرغم من أنه يصعب تقدير الدور الكبير الذي لعبه كل من شاتوبيريان والسيدة دي ستال وكونستان وسينانكور ونودييه، أعني مجموعة الرومنسيين الفرنسيين الأول، ليس بالنسبة للرومانسية وحسب، بل ولعدد من الجوانب الجوهرية في الواقعية النقدية الفرنسية أيضاً.

ويشير كثيرون من مؤرخي الأدب إلى أن الرومانسية الفرنسية (خلافاً للرومانسية الألمانية) لم تنتظم في مدرسة من هذا القبيل إلا في مرحلة لاحقة من تطورها، أي في سنوات عودة الملكية، وبالأخر في بداية عشرينات القرن الماضي. إذ كان ذلك العقد من السنين إحدى أمنع الفترات وأكثرها غلياناً في تاريخ الأدب الفرنسي. فالصدام الحاد بين القديم والجديد في الأدب، والصراع بين مختلف التطلعات الفكرية الجمالية، ونشوء مدارس واتجاهات أدبية جديدة، إنما كان في الوقت نفسه ذا طابع سياسي واضح، ومثل حلقة جوهيرية في لوحة دينامية متعددة الألوان قوامها المجابهات السياسية التي تميز بها نظام عودة الملكية في فرنسا.

لقد كانت فرنسا الحكم المطلق قبل زمن غير بعيد تملّى على أوروبا كلها أعراف بلاطها ومجتمعها الراقي، بما في ذلك أدق التفاصيل ونمط الشياط، بل وحتى معايير الذوق الجمالي التي عبرت عنها مبادئ الكلاسيكية الفرنسية. ومع أن الكلاسيكية في القرن السابع عشر، وخاصة في القرن الثامن عشر، لم تكن على الإطلاق هي وحدها التي تمثل العمليّة الأدبية في البلاد، إلا أن دور فرنسا الرائد آنئذ في ميدان أوروبا الأدبي كان مرتبطاً بالklassie بالذات. ولنتذكر هنا أن فرنسا ذينك القرنين قد لعبت في الحياة السياسية أيضاً دوراً متعاظماً باستمرار، في حين أصبحت باريس، منذ أواخر القرن الثامن عشر ولبعض عقود من السنين، مركزاً ثقافياً بل وسياسياً على الخريطة الأوروبية. إن نفوذ الكلاسيكية الداخلي الذي ما من شك في أنه أخذ يتزعزع في أواخر القرن الثامن عشر، قد عاد من جديد، وإن بطرق مختلفة كل الاختلاف عن الطرق السابقة، وعزز موقعه إبان ثورة 1789. 1794، أي في تلك المرحلة من تطوره التي عرفت فيما بعد باسم "الklassie الثورية". لقد أصبحت الكلاسيكية في الفن والأدب اتجاهها معترفاً به رسمياً، بل وحتى اتجاهًا يعبر عن وجهة نظر الدولة في سنوات الإمبراطورية الأولى وفي السنوات الخمس عشرة التي أعقبت سقوط تلك الإمبراطورية، أي خلال سنوات عودة سيطرة آل بوربون. إلا أن الكلاسيكية في المرحلة الأخيرة من تطورها، وبعد أن أدت رسالتها الوطنية السامية بوصفها كلاسيكية ثورية،

فقدت تماماً أساسها الحيوي، بوصفها اتجاهًا في الفن بكل معاييره الجمالية، وانكفت إلى التقليد بالمعنى الكامل لهذه الكلمة.

أصبح النضال بعد ذلك ضد الكلاسية المقلدة عاملاً أساسياً في تحديد الوضع الأدبي في فرنسا خلال عشرينات القرن التاسع عشر. ففي تلك الفترة بالذات، وفي فرنسا تحديداً، نجد أن المعارضة التي أخذت تتبادر في أواخر القرن الثامن عشر، وهي معارضة جمالية ولسانية بين كلمتين/مفهومين هما الكلاسية والرومنسية، أخذت تكتسب مغزها الأكثر ملموسة وتاريخية وتبلغ ذروة تطورها.

وقد تكاتفت قوى الرومنسية وحلفاؤها في فرنسا في هذا المناخ الأدبي المحتمم، وهو مناخ اجتماعي سياسي على أية حال. إذ أن وزن الكلاسية ونفوذها، حتى في مرحلة التقليد المتأخرة هذه، أمر تؤكده على الأقل واقعة بلية الدلالة هي أن بلزاك في عام 1819 (بلزاك الذي سيصبح بعد ذلك بقليل الشخصية العملاقة في الواقعية النقدية في أوروبا الغربية) يبدأ طريقه الإبداعي بتراجيديا "كروموويل" الملتزمة تماماً بالأسس الكلاسية.

ومع أنه كان محكوماً على هذا الطفل أن يولد ميتاً، فإن بلزاك بقي أسيراً أوهامه بخصوص القيمة الجمالية للكلاسية طوال السنوات العشر اللاحقة كلها تقريباً؛ ولم يتغير إلا بحكم ظروف خارجية محض إلى كتابة الروايات التي كان، انسجاماً مع التقليد الكلاسي في نظرته للأجناس الأدبية، ما يزال يعتبرها جنساً "وضياعاً". فقد وقف بلزاك، خلافاً لستنداو وخلافاً لصديقه وتلميذه الفتى ميريميه، موقفاً محابياً من قضية الصراع ضد الكلاسية المقلدة.

لتن كانت الرومنسية الفرنسية في مطلع القرن التاسع عشر قد واجهت، خلال توزع القوى الأدبية وخصوصاً في شخص واحد من روادها الأساسيين وهو شاتوبريان، معارضة حادة، وكانت في البداية قوة دفاعية أكثر منها هجومية، فإن مكانتها ودورها في سنوات عودة النظام الملكي في العملية الأدبية في فرنسا قد تغير تغيراً جذرياً.

فبالرغم من جميع التناقضات الداخلية في المعسكر الرومنسي، ومع أن فيتكور هوغو، الذي أصبح في عام 1827 زعيماً وقائداً معترفاً به للمدرسة

الرومنسية، ومدمرًا نشيطاً للكلاسيّة، قد سلك طریقاً معقدة ومتناقضة ولكنها تمضي أبداً باتجاه الرومنسية، فإن هذه الأخيرة أصبحت منذ مطلع العشرينات الخصم الأخطر والأكثر فاعلية ضد الكلاسيّة المقلدة. وشرع الرومنسيون الفرنسيون يصدرون بنجاح مجلة دورية هي "رية الشعر الفرنسيّة" نشط على صفحاتها منظرو المدرسة الذين لعبوا دوراً هاماً في حشد قوى الرومنسية وتعزيزها. ومع ذلك يتبعي أن تشير إلى أن "رية الشعر الفرنسيّة" هيئات أن تكون قد أسدت إلى الرومنسية في تطورها العام خدمة أكبر من تلك التي قدمها لها في حينه كل من شاتوبيريان ودي ستال. إن المثال الفني الساطع الذي تجسد في العبرقيات الإبداعية الجديدة (هوغو، فيني، لامارتين)، التي سرعان ما تحولت إلى شخصيات معترف بها على المستوى الأوروبي، إنما أكسب الرومنسية الفرنسية هيبة مقنعة وقوة دينامية صاعدة. يضاف إلى ذلك أن هؤلاء الأدباء الرومنسيين هم بالضبط من قيُض لهم في وقت واحد، ولكن بدرجات مختلفة، أن يعملوا. وفقاً للمرحلة الجديدة. على إغناء وتطوير نظرية الرومنسية نفسها أيضاً. وبالطبع، ينبغي أن نؤكد هنا خصوصاً على أهمية "مقدمة" هوغو لمسرحية "كرومويل" (1827).

لقد سبق أن أشرنا قبل قليل إلى أن لفيكتور هوغو مكانة وأهمية رائدة في مسيرة الرومنسية الفرنسية، وخاصة في التطور الجديد من عملية تكونها وتلاحمها. فالمثال الذي قدمه في شبابه كان برهاناً مقنعاً أيماء إقناع بواحدة من أبرز السمات الأنماطية العامة الملازمة للرومنسية، أي بديالكتيك العلاقة بين هذه الأخيرة والكلاسيّة. وتعطينا "بيانات الرومنسيين الغربيين" إمكانية عيانية كـ، نرى كيف ترعرع هوغو الشاب في أحضان الكلاسيّة، إذ إن ذلك باد في مقالته "روح كورني العظيم" (1820)، وخصوصاً في مقدمته لـ "قصائد جديدة" (1824)، التي ما يزال يدافع فيها عن مبادئ الملكية في السياسية، ويتكلّم عن مناصرته للكلاسيّة في الأدب، ولكنه في جوهر الأمر يذود أيضاً عن الأدب الجديد، عن الأدب الرومنسي. وهو إذ يتحدث فيها بإجلال كبير عن بوالو، فإنه في الوقت نفسه يؤيد، ولكن بكثير من التحفظات، مسألة التخلّي عن القواعد الصارمة التي تفرضها الشعريّة Poetique الكلاسيّة، وخصوصاً في نظم الشعر. وحين انبعثت، فيما بعد،

نهاية هجومية حادة ومدمرة ضد الكلاسيكية في "المقدمة" لدراما "كروموبل"، ظهرت "روح كورني العظيم" برغم ذلك جلية في دراما هوغو "هرناني" (1829) التي أصبحت لبعض الوقت راية قتالية من نوع خاص بالنسبة للرومنسيين الفرنسيين.

وقد لعب ستندال دوراً جوهرياً ومتميزاً في صراع الرومنسيين الفرنسيين ضد مقلدي الكلاسيكية في مسيرة تكون الرومانسية الفرنسية ووعيها. إذ أصبح ستندال، مؤلف "راسين وشكسبير"، حليف الرومنسيين الحميم في العشرينات، قبل أن يكون رومانيا. لقد كانت ملامح ستندال ترسم في تلك الفترة بوصفه واحداً من مؤسسي الواقعية النقدية الفرنسية، أي أنه أصبح، بكثير من سمات طريقته الإبداعية وبعلاقته العضوية مع علم الجمال الرومنسي، واحداً من أكثر الواقعيين النقاديين رومانسية. ويعود الفضل الأكبر في هذا الشأن إلى خبرة ستندال التي اكتسبها من دراسته التراث النظري والفنى التي خلفته مدام دي ستال.

ومع أن ستندال وهوغو يفترقان في أمور كثيرة، ويختلفان في نظراتهما الجمالية، وهما كأدباء. قبل كل شيء ينتهيان إلى اتجاهين أدبيين مختلفين، فإن هذين الأدباء سلكا في العشرينات من القرن التاسع عشر طريقاً مشتركة في الطموح إلى تأكيد مبادئ الفن الجديد، الفن الذي يعكس متطلبات الحياة الاجتماعية الجديدة. ومن هنا يجيء أحياناً ذلك الالتقاء الحرفي تقريباً بين أفكار ستندال صاحب كتاب "راسين وشكسبير" وأفكار هوغو في مقدمته لـ "أشعار قصصية وقصائد" (1826)، حيث نجد أن هوغو، شأنه شأن ستندال، يستنكر جازماً أي تقليد في الفن، سواء في ذلك تقليد راسين أو شكسبير، وهذا بحد ذاته يعني أن ستندال وهوغو قد انطلقا من موقع متشابهة في تقويضهما أسس أية منهاجمية نظرية للكلاسيكية المقلدة.

#### ٤. الرومانسية الإيطالية

أما في إيطاليا، فبحكم الظروف الاجتماعية السياسية الشديدة الخصوصية في حياة البلاد المحرومة من وحدة الدولة ووحدة الأمة، إيطاليا التي عانت جميع دولاتها من أقسى أنواع القمع الذي مارسته رجعية الإكليروس البابوي، بل والمحرومة من الاستقلال القومي، والتابعة عملياً

لدولة النمسا التي كانت إبان ذلك الزمان مركز الرجعية السياسيّة الأوروبيّة، نجد أن الرومانسيّة الإيطالية، أي رومانسيّة الطرف الجنوبي من أوروبا، تختلف جوهريًا عن أشكال الرومانسيّة الأخرى في وسط أوروبا. إذ كانت الرومانسيّة الإيطالية، من حيث طموحاتها الاجتماعيّة السياسيّة، الوليد المباشر لحركة التحرر القوميّ، حركة الكاريونارو Carbonro التي ظهرت عام 1815، وهو العام الفاصل في تاريخ أوروبا كلها، عام واترلو.

لقد حدد هذان العاملان الأساسيان أيضًا خصوصيّة نظرية الرومانسيّة الإيطالية التي يبدأ تاريخها مع ابتداء حركة الكاريونارو، أي أن جذورها تعود إلى الوقت الذي كانت فيه نظرية الرومانسيّة قد تكونت أطراها الدقيقة ضمن حدود أشكالها في وسط أوروبا.

ومن جهة أخرى، وجد الرومانسيّون الإيطاليّون أنفسهم أمام مهام محددة تماماً في تعبيرها الفني الجمالي، أمام مهام النضال في سبيل حرية إيطاليا. وقد أسفرت ملموسيّة هذه المهمة عن درجة انسجام كبيرة في الرومانسيّة الإيطالية الغربية وعن تلك المواجهات الداخلية الشديدة الحدة أحياناً، والتي كانت تبرز خلال عملية تطور الحركات الرومانسيّة في الأدب الأوروبيّ الأخرى، كما أن تلك الملموسيّة قد أسفرت من جهة أخرى عن درجة معينة من الانغلاق والعزلة. ولم تستطع نظرية الرومانسيّة الإيطالية، بحكم هذه الظروف عينها، أن تبلغ في تعميماتها ذلك الاتساع وذلك العمق اللذين اتصف بهما نظرية الرومانسيّة في كل من ألمانيا وإنكلترا وفرنسا. وأدى التشديد على المثال الوطني أيضًا إلى درجة أكبر، مما في الأدب الأوروبيّ الأخرى، من القرب بين الرومانسيّة الإيطالية والكلاسيّة، بل وأدى أحياناً إلى انصراف الأولى بالثانية، الأمر الذي انعكس في التطور الإبداعي وفيه المنهج الإبداعي لدى بعض الرومانسيّين الإيطاليّين، مثلما انعكس في بياناتهم النظريّة بالقدر نفسه. وتعتبر "رسالة شبه جادة من بليني إلى ابنه" (1816) مؤلفها د. بيرشى واحدة من أولى كتابات الرومانسيّين الإيطاليّين وأكثرها سطوعاً في هذا الميدان، فهي تنطلق من مادة الأدب الإيطالي معتمدة على بعض الأفكار المشتركة بالنسبة للرومانسيّة الأوروبيّة. ويكشف بيرشى في هذه "الرسالة" عن قرية البين من علم الجمال الرومنسي الألماني، ويطور نقضة

مفهوم الكلاسي والرومنسي antithesis. إنه يصوغ في هذه الرسالة فكرة شديدة القرب من الفهم الرومنسي، فكرة يدلّي بها ستندال بعد عشر سنوات في مؤلفه "راسين وشكسبير". ذلك أن أدب الكلاسيّة هو، بقناعة بيرشى، أدب موتى؛ أما أدب الرومنسيّة فأدب أحيا. ويرى بيرشى أن الكلاسيكيين القدماء (هوميروس وبيندار وسوفوكليس ويوربيديس) كانوا بالنسبة لعصرهم رومنسيين أيضاً، لأنهم لم يتغّروا بأفعال المصريين أو الكلدانيين، وإنما تغّروا بأفعال معاصرיהם من اليونانيين.

وإذا ما تذكّرنا أن بيرشى كان ينتمي إلى مجموعة الرومنسيين في ميلانو التي كانت تضم أدباء هم في الوقت نفسه شخصيات سياسية نشطة في حركة الكاريونارو، وأن ستندال الذي عاش في تلك الأثناء في ميلانو كان على صلة وثيقة بهم، أمكننا بدرجة علمية كافية أن نفترض بأن أفكار ستندال هذه ذات مصدر "إيطالي". ويبدو لنا هذا الافتراض أكثر احتمالاً إذا ما وضعنا في اعتبارنا ما كان للثقافة الإيطالية برمتها، وللتاريخ السياسي المعاصر من أهمية عظيمة بالنسبة لوعي ستندال الاجتماعي والفكري الجمالي.

\* \* \*

فيما يتعلق بقضايا خصوصية الرومنسيّة الألمانيّة التي سبق أن تعرّضنا لها جزئياً، بما في ذلك التاريخ العام الذي يشمل أعمال الرومنسيين الأوروبيين الأساسية، فإنه لابد من تدقيق مسألة الأهمية العالمية لعلم الجمال الرومنسي الألماني المبكر، ما دامت هذه المسألة (قلة ما درست، بالدرجة الأولى) تلقي تأويلات مختلفة في دراسات علم الأدب. إن إيجاد الحل الصحيح لهذه المسألة أمر مرهون بتوضيح جوهر الرومنسيّة الألمانيّة بالذات، بل وتحديد زاوية النظر الصحيحة إلى كثير من جوانب الأدب الفرنسي الجوهرية (سواء في ذلك الرومنسيّة والواقعية النقدية)، وإلى أدب عدد آخر من دول أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية.

\* \* \*

# قرن من الأدب

بقلم: ماري . غابرييل سلاما

ت: عدنان محمود محمد

## لغة راوئية جديدة:

فرضت الرواية نفسها نهائياً في القرن العشرين بعد أن وهبها كتاب مثل ديكنز Dikens ويلزاك Balzac أحرفها النبيلة. وبينما لم تظهر، حتى ذلك الحين، أية جمالية جديدة، وكان الكتاب ما زالوا يعيشون على ذكرى القرن السابق، فقد ابتنى الأدب معالم جديدة مع كتاب من أمثال بروست Proust أو جويس Joyce، ثم مع منجزات السرياليين Les surrealists.

## تفجر الرواية:

غالباً ما عُدَّ مارسيل بروست أحد أكبر روائيي القرن، ليس لأن رواية بحثاً عن الزمن المفقود A la recherche du temps perdu (1913-1927) تشكل بأجزائها السبعة إحدى أكبر القمم الروائية التي كتبت عبر التاريخ فحسب، بل لأن هذه الرواية المكتوبة بضمير المتكلم تقدم تفكيراً بالغ الدقة والكمال حول الجنس الروائي نفسه. ويرى كثيرون من النقاد، ومنهم رولان بارت Rolland Bartes، أن بروست، مع بحثاً عن الزمن المفقود، أنجز الرواية وأجهز عليها.

هل يمكن كتابة رواية بعد بروست؟ بلا شك، ولكن ليس كما في السابق أبداً. لأن هذا الكاتب هو آخر الكلاسيكيين وأول المحدثين في آنٍ معاً. ولقد أنسهم بروايته العظيمة إسهاماً كبيراً في دراسة الزمنية La

temporalité، والذكرى والذاكرة إلا إرادية، وكثير من الأفكار التي أثر عليها بها برغسون Bergson في كتابه *(المادة والذاكرة Matière et mémoire)* (1896).

والكاتب الإيرلندي الناطق بالإنكليزية جيمس جويس James Joyce أحد هذه الوجوه العظيمة التي لا يمكن اختزالها إلى هذه الحركة الأدبية أو تلك، ولكنها أسهمت في تجديد الكتابة في القرن العشرين: ألا يُعدَّ وليم فوكلنر William Faulkner وفيرجينيا ولف Virginia Wolf من ورثته؟ وعلى الرغم أنه من البدئي أن نذكر رواياته أهالي دبلن Les gens de Dublin (1914) وديدادوس Dedalus وصورة الفنان شاباً Portrait du jeune artiste (1914) وفينايان Finnegans Wake (1916) ويقطة آل فينيغان mome-Par lui- meme - (1939)، فإن روايته الأهم هي بلا شك أوليس Ulisse التي كتبها بين عامي 1921.1914 ونشرها في فرنسا عام 1922.

تمهد هذه الرواية الضخمة إلى ما يسميه جويس (الأدب الأسطوري La littérature mythique). فالحدث يجري في يوم واحد (16 حزيران 1904)، وفي مدينة واحدة (دبلن). وأذ هدمت كتابته لها كل تركيب، فإنها سجلت التدفق العفوي لأفكار الشخصيات ولا شعورهم. ولكن تتميز أوليس بأنها محاكاة ساخرة للنص المهميري، حيث يعتمد كلُّ فصل فيها رمزاً بلاغياً خاصاً (معارضة وهجاء ورثاء). تبقى هذه الرواية الحديثة والمفاجئة والمستغلقة أحياناً، والتي تزحم جنس الرواية وبنيتها، إحدى أكثر الروايات التي حظيت بالنقד في تاريخ الأدب.

عرف الكاتب النمساوي روبرت موسيل Robert Musil بأنه كاتب قصص قصيرة (عرس 1910 Noces وثلاث نساء 1923 Trois femmes)، ولكنه عُرف بروايته غير المكتملة الرجل البلا خصال L'homme sans qualités التي ظهر جزءاًها: الأول عام 1930 والثاني عام 1933. ولكن هذه الرواية أصبحت الآن كتاباً عبادة، لم تظهر بشكلها النهائي إلا في عام 1952، بعد أن ظهرت مسودات مخطوطاتها. عالم هذه الرواية قريب جداً من العالم البروستي: البحث عن الأنما هو هو (البطل أولريش Ullrich، "الرجل البلا خصال" يبحث عن معنى لوجوده ولا يجده)، والتعطش للمطلق هو هو

(ويشهد على ذلك حبُّ أوتريش المستحيل والمثالي لأخته آغات Agathe)، وهناك التحليل التاريخي والسوسيولوجي نفسه لعالم كامل الانحطاط (لا تصنف الرواية أيضاً انهيار الإمبراطورية النمساوية . المجرية؟) ومع ذلك فإن الذي يجعل هذه الرواية شعراً لأدب القرن العشرين، هو أن الحدث يختفي لصالح التفكير والبحث. لا يهم كثيراً ما يحدث، بل المهم هو مسيرة البطل وتيهه وتساؤلاته المنقسمة بين مثل أعلى وواقع مخيب جداً.

هناك كاتبان عالمانهما وتقنياتهما مختلفة، وقد سعى كلّ منهما، على طريقته، في أوساط الثلاثينات، إلى كتابة رواية جديدة، وهما: الفرنسي لو William Faulkner. اشتهر سيلين بسخريته المعادية للسامية (ترهات حول المجزرة faulkner 1937 Bagatelles sur le massacre)، ومع ذلك فهو لا يقلّ منزلة عن Louis-Ferdinand Céline. فردينان سيلين والأمريكي وليم فوكنر William Faulkner. كبار روائيي القرن بفضل روايته: سفر في آخر الليل Voyage au bout de la nuit (1932)، وموت بالتقسيط Mort a crédit (1936). ولقد فرض نفسه في المشهد الفنِّي الفرنسي، وسرعان ما أحدثت رواياته فضيحة مباشرةً: ليس لأنها تصف عالماً مترعاً بالعنف والعداوات فحسب، بل لأنها تستخدم لغة محكية يتفجر فيها النحو، وليس فيها مكاناً للنوايس.

أما بالنسبة إلى فوكنر، ذلك الكاتب الجنوبي، فقد برع أكثر ما برع بأسلوبه الساخر (الضيعة Le hameau 1940)، كما بأسلوبه التراجيدي (الصخب والعنف Le bruit et la fureur). وبوصفه وريثاً لجouis وفرجينيا وولف، فقد كان يتطلع إلى عالم سردي معقد تتمادى فيه الشخصيات في مناجياتها الجوانية، كما هي الحال في الصخب والعنف، التي بنيت على أربع مناجيات متواالية ترصد انهياراً حدّى أسر العمق الأمريكي.

### هل كان لحياة Kafka معنى؟

كانت ثلاثة نصوص كافية لتجعل من الكاتب التشيكى الناطق بالألمانية فرانز Kafka، أسطورة حقيقة، وهي: المساخ La metamorphose (1916)، المحاكمة Le procés (1925)، والقصر Le chateau (1926). تفرض هذه الروايات ذات الأسلوب المتخفى عالماً غريباً

عبيشاً لا يطاق، يختلط فيه باستمرار الواقع بالإدهاش. يقع أبطاله دائمًا في فخ مجتمع يخضعون لقواعد دون أن يفهموا معناه. تعالج رواية المسرح القدر المأساوي لغريغوار سامسا Grégoire Samsa الذي تحول ذات ليلة إلى حشرة عملاقة، ولم يعد يلقي إلا العنف والاحتقار من أولئك الذين كانوا أشباهه بالأمس. وتصف المحاكمة التعترات الحاصلة داخل منظومة قضائية ضيّعت جوزيف ك. Joseph K. الذي وجد نفسه موقوفاً ومداناً ومحكوماً بالإعدام دون أن يعرف السبب أبداً. وأخيراً، في القصر، يجب على المساح ك. أن يكافح، هو الآخر، عبثاً ضد البيروقراطية البغيضة الجائمة في القصر المشرف على القرية التي استقر فيها.

### السرياليون:

تشكل السريالية Le surréalisme إحدى أكبر الحركات الجمالية في القرن. ولدت هذه الحركة من الحرب، وظهرت مع مجلة أدب Littérature التي أسسها في فرنسا عام 1919 كلّ من آندريه بروتون André Breton ولوبي آрагون Louis Aragon وفيليب سوبو Philippe Soupault، وما لبث بول إيلوار Paul Eluard أن انضم إليهم. تأثرت السريالية بـNihilisme تريستان تزرا Tristan Tzara وبحركته "دادا" التي تفتحت في زيورخ، وأعادت النظر بجميع أسس المعنى والكتابة.

وأذ حمل هؤلاء الكتاب أفكار لوتيامون وأبولينير (الذي أبدع كلمة سريالي)، فإنهم رفضوا كلّ عقلانية، وسعوا إلى التعبير عن "عمل الفكر الحقيقي" رافضين كل رقابة للعقل. ولقد أصبح اللا شعور مادة حقيقة للكاتب بفضل الوسائل غير المعروفة كالكتابية الآلية وقصص الحلم والتنويم المغناطيسي (وتلك تقنيات مستوحاة، على نطاق واسع، من التحليل النفسي). ويشهد على ذلك أهم كتاب لهذه الحركة "الحقول المغناطيسية" (1920)، وهو سلسلة لنصوص آلية كتبها بروتون بالاشتراك مع سوبو.

إذا كانت السريالية حركة أدبية في الأصل، فقد أقامت علاقات وشيبة مع الفنون الأخرى التي تعتمد هي أيضاً على تقنيات غير معروفة. ولقد اتخذ بيكيابيا Picabia ودالي Dali ومارسيل ديشان Marcel Duchamps، إذا لم نذكر سواهم، نظريات الكتاب السرياليين لتكثيفها مع فنهم. وهذه الصلة

حاضرة في رواية آندريه بروتون الرائعة نادجا Nadja (1928)، التي تتحدث بطريقة غير خطابية عن لقاء الراوي في باريس مع إحدى المسوosas. وتشكل الصور المولجة في النص جزءاً لا يتجزأ من الكتاب.

### والشعر أيضاً:

ظهر في فرنسا، في عام 1913، ديوان كحول Alcools لأبولينير Apollinaire خالياً من أية علامات للترقيم، لتتغنى قصائده بالحداثة والخيالية الشعرية الجديدة في تناوب بين التفاؤل والكآبة. أما النصوص التي جمعت في قصيدة تصويرية Calligramme (1918) فستكون أكثر ظلاماً ولكنها تحمل التجديد عينه، وهو ديوان من "رموز للأفكار الشعرية" Poèmes-conversations و"قصائد". محادثات Idéogrammes إبان الحرب التي جرح فيها الشاعر جرحاً بليغاً.

سيجد هذا الجيل الذي يشكّ، والذي شهد ويلات الحرب العالمية الأولى، صدئاً هائلاً في الأرض اليباب لـ ت. س. إليوت T. S. Eliot: تتحدث هذه القصيدة الطويلة المؤلفة من 430 بيتاً عن القلق واليأس اللذين ولدتهما الحرب بلغة غير مسبوقة تمزج التصوير بالرمزيّة.

### أهم كتاب القرن العشرين:

- غيوم أبولينير Guillaume Apollinaire: شاعر فرنسي من أصل بولوني. أهم أعماله ديواناً "كحول" 1913 وقصيدة تصويرية 1918.
- صموئيل بيكيت Samuel Beckett: روائي وكاتب مسرحي إيرلندي كتب جزءاً كبيراً من أعماله باللغة الفرنسية. في مسرحيته (بانتظار غودو ونهاية اللعبة) سعى بأسلوب متقدّف إلى التعبير عن عبئية الطرف الإنساني. نال جائزة نobel عام 1969.
- خورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges: كاتب أرجنتيني اشتهر بقصصه القصيرة الفانتازية (خيالات Fictions 1944 وكتاب الرمال Le livre de sable 1975) وهي تنشئ علم أساطير حديث.

- برتولت بريخت Bertolt Brecht: كاتب مسرحي ألماني ومبعد له "المسرح الملحمي" Le theater épique (الأم شجاعة وأبناؤها، 1941). كما أسس عام 1949 فرقة برلين.
- لوسي فردينان سيلين: روائي فرنسي كتب (سفر في آخر الليل 1932، وموت بالتقسيط 1936) كان هجاءً وأحداث ثورة في مفهوم الأسلوب.
- ت. س. إليوت: شاعر أمريكي أصبح مواطنًا بريطانياً، ديوانه الأرض السابعة في جيل كامل. نال جائزة نوبل عام 1948.
- ألبير كامو Albert Camus: مثله مثل بيكيت، ارتبط هذا الكاتب الفرنسي لبعض الوقت بالحركة الوجودية قبل أن يبتعد عنها. استكشف في كتابيه (الغريب L'étranger واسطورة سيزيف Le mythe de sisyphe 1942) أغوار عبئية الظرف الإنساني. نال جائزة نوبل عام 1957.
- وليم فوكنر: كاتب أمريكي إطار رواياته كلها هو مدينة متخيلة تدعى جفرسون، في ولاية متخيلة أيضاً تدعى يوكوناباتاوفا، تصور الجنوب الأمريكي، المنطقة التي أتى منها الكاتب. قلب البنية التقليدية للسرد، وغالباً ما لجأ إلى استعادة المونولوج الداخلي. نال جائزة نوبل عام 1949.
- إرنست همنغواي: روائي وقاص وشاعر وصحفي أمريكي، الأكثر تمثيلاً لـ "الجيل الضائع". من أهم أعماله: الشمس تشرق أيضاً، من تُقرع الأجراس 1940. نال جائزة نوبل عام 1954.
- جيمس جويس: روائي إيرلندي مؤلف رواية أوليس العظيمة 1922 وقد غيرت جمالية الرواية.
- فرانز Kafka: كاتب تشيكي كتب بالألمانية. كتب رواية ملغزة طبيعية المسخ 1915 والمحاكمة 1925 والقصر 1926.
- توماس مان: روائي ألماني، مؤلف الجبل السحري 1924. نال جائزة نوبل عام 1929.
- مارسيل بروست: كاتب فرنسي، مؤلف بحثاً عن الزمن الضائع، وهي رواية عظيمة تتحدث عن زمن الإبداع نشرت بين عامي 1913 و1922.

- جون شتاينbeck: روائي أمريكي. (فثران وبشر 1937، وعنقيد الغضب 1939) توضح موهبته الواقعية الفروق الاجتماعية في أمريكا خلال الانهيار. نال جائزة نوبل عام 1962.
- ستيفان زفافيك: كاتب نمساوي. روائي وقاص، كتب اضطراب المشاعر 1927 ومقالات أدبية.

## قرن من الأدب

### في العاصفة

تمثل سنوات ما بين الحرب فترة مضطربة ومعقدة، فترة من الغليان والكآبة، فترة من الحماسة والاستخفاف. فبعد "مجزرتى" 1914 . 1918 و 1939 . 1945 لم تعد المثالية واردة: يجب إحداث معالم جديدة، وإيجاد أسباب جديدة للحياة والكتابة، سواء في المعركة أو، على العكس، بالهروب من الواقع وألامه المضنه، أو بكل بساطة، بترك المجال لليلأس لكي يسرح ويمرح.

#### أدب اليأس:

إن الكاتب وعالم الجمال جيرتورد شتاين هو الذي أبدع مصطلح "الجيل الضائع Lost generation" عندما قال لهمنغواي: "أنتم جميعاً جيل ضائع" 1926 فجعل همنغواي من هذه العبارة افتتاحية لروايته الشمس تشرق أيضاً ، التي لم يتوصّل بطلها جاك بارنز إلى نسيان الجراحات (الجسدية والمعنوية) للحرب العالمية الأولى، وأخفق في الحب والتبادل والمحوار، تماماً مثل غاسبي Gatsby، البطل المأساوي لرواية الكاتب الأمريكي الشهير فرنسيس سكوت فيتزجيرالد الشهيرة غاسيبي الرائع (1925).

هذا الجيل المنكوب الذي دوّخته الأحلام والكحول والرقص على أرضية من الجو المديني، سكن أدب تلك الحقبة: بدأ البحث عن أي مُثل أعلى عبيشاً. واستشرت كآبة مشوبة بالاستخفاف. لا تشبه تائق Le dandysme القرن التاسع عشر. ويمكن أن نقرب من هذا الجيل الكاتب النمساوي ستيفان زفافيك (اضطراب المشاعر 1926) هذا الكاتب الذي عاش صعود النازية كصدمة لم يبرأ منها، وانتحر في عام 1942، ملأ روايته بيته الروح ويعزن مستشر.

في زوجة سنوات ما بين الحربين، عمد بعض الكتاب، بدلاً من أن ينسوا أنفسهم في اليأس أو العدمية، إلى الالتزام السياسي لكي ينددوا بما بدا لهم غير مقبول. ولقد غدا الشاعر والكاتب المسرحي الإسباني فيدريكو غارسيا لوركا *Fedrico Garcia Lorca* الذي أعدمه أتباع فرانكو رميا بالرصاص رمزاً لهذا الالتزام.

وفي فرنسا، جسدَ أندريله مالرو André Malraux صورة الكاتب الملزوم أفضل تجسيد، فهو لم يكتف بالالتزام في كتبه، بل حارب إلى جانب الجمهوريين في الحرب الإسبانية. لنذكر فقط من بين رواياته العديدة رائعة الظرف الإنساني *La Condition humaine* التي نالت جائزة غونكور عام 1933؛ تجري أحداثها في شنغهاي عام 1927 في أثناء الانتفاضات الشيوعية التي قمعها تشانغ كاي تشيك، وأظهر شخصيات منقسمة بين المثل الأعلى وغريزة البقاء.

وفي الولايات المتحدة، ندد كاتبان بالبؤس الاجتماعي واستلاب العمل وسراب الازدهار الأمريكي وهما: جون شتاينبك (في روايته *عناقيد الغضب*، 1939) وجون دوس باسوس John Dos Passos (الفطيرة الكبيرة، 1936).

### هل قلتكم وجودية؟

صارت كلمة "وجودية" في فرنسا ما بعد الحرب العالمية الثانية كلمةً دارجة، وهي تدلّ على حركة حقيقة فلسفية وأدبية جسّدها في تلك الأونة جان بول سارتر Jean - Paul Sartre وهي تعتمد على اليقين التالي: "الوجود يسبق الجوهر *L' existence precede l'essence*". الفرد ليس مبرمجاً، إنه يبني حياته بحسب خياراته الخاصة، وعليه أن يتحمّل مسؤولية ذلك.

ماذا كانت النتائج الأدبية لعقيدة كهذه؟ روايات متقدّفة جداً يبحث فيها الأبطال عن معنى لحياتهم دون أن يتوصّلوا إلى إيجاده. كذلك هي الحال في رواية الغثيان *La nausée* لسارتر التي ظهرت عام 1938. كما يمكن أن نذكر في هذا المقام رواية الغريب لأنبير كامو (1942): حتى لو لم يتفق النقاد جميعاً على اعتبارهم رواية وجودية، فإنه ينقل فيها بعض الأفكار الوجودية: (البطل مورسو الذي حُكم عليه بالإعدام لجريمة قتل اقترفها دون أن يدرى بالضبط لماذا، فإن الأحداث التي تعنيه قد تجاوزته).

رواية كبار الموظفين "Les Maudarins" لسيمون دوبوفوار Simone de Beauvoir هي آخر قفزة روائية لهذه الحركة: إنها تصنف وسطاً من أواسط مثقفي ما بعد الحرب. غالباً ما عُدَّت هذه الرواية على أنها رواية مفتاح، تبرز أهم طروحات الوجودية.

### رواية جديدة، مسرح جديد؟

بدت مرحلة ما بعد الحرب متسمة بالبحث المحموم عن التغيير والقطع، وقد تجلَّ ذلك في الرواية الجديدة Nouveau roman، وهي حركة أدبية تصادف ظهورها في فرنسا مع ظهور "الموجة الجديدة La nouvelle vague" في السينما.

يجتمع تحت هذه التسمية التي أوجدها الصحفى إميل هنريو Emile Henriot الكتاب: ميشيل بوتو (التعديل La modification، 1957) وكلود أوليه Claude Ollier وروبير بانيجه Robert Pinget وجان ريكاردو Jean Les gommes (المحاولات Alain Robbe - grillet، 1939)، وناتالي ساروت Nathalie Sarraute (انحناءات Tropismes، 1953)، وأعيدت طباعتها عام 1957) وكلود سيمون (طريق الفلاندر La route des Flandres، 1960)، ويمكن أن نضيف إليهم مارغريت دوراس Margherite Duras في بعض نصوصها. وقد اشتركوا جميعاً بأنهم طبعوا كتبهم عند جيروم لندون Jerome Lindon في دار نشر مينوي Minuit. إذا كان لهذا الأدب هذا الصدى كله، ليس في فرنسا فحسب، فذلك لأنه أراد، مثله مثل السريالية، أن يجعل لنفسه بياناً هو: "الرواية الجديدة" التي انتفضت ضد التقاليد الواقعية التي كانت قوية جداً آنذاك، وأعادت النظر في مفاهيم مثل الحبكة وعلم نفس الشخصيات. إذا غالباً ما كانت هذه الرواية صعبة القراءة، وبقى الآن الهدف الذي جمعها أكثر من محتواها الخاص.

في تلك الحقبة بالضبط هبت رياح التجديد على المسرح أيضاً. وكان أول ممثل لأولئك الكتاب المسرحيين الذين سوف تصنف كتبهم تحت اسم "مسرح العبث" صموئيل بيكيت الذي انضم، هو أيضاً، إلى "حظيرة مينوي" ونشر في البداية روايات مثل مولوي Molloy 1951، ومالون يموت Malone meurt 1952، وغير القابل للتسمية L'innommable 1953). ومع ذلك فإن مسرحيته بانتظار غودو، 1953) هي التي أظهرته للجمهور. هذا البحث الأدبي

عن المعنى قرب بين بيكيت وايونيسكو (1912 - 1994)، كاتب فرنسي من أصل روماني، مؤلف المسرحية الشهيرة الغنية الصلعاء *La cantatrice chauve* (1950) والتي بقيت إعلاناتها على مسرح هوشيت Huchette طوال أربعين سنة: تفكك اللغة وسخرية وكلامه فارغ يسم أيضًا هذه الكتابة المسرحية.

بالمقابل، كانت أعمال برتولت بريخت، وبعض مسرحيات جان جينيه Jean genet (الخادمتان، 1947) أكثر التزاماً. الكاتب الأول الماني والثاني فرنسي. سوف يجدد بريخت الذي فضح في مسرحياته الفاشية والمجتمع البرجوازي (صعود أرتور وي الذي لقي المقاومة *La resistible ascension d'Arturo Ui*، والألم شجاعة وأبناؤها 1940) العلاقات بين الجمهور والمسرح. ومع ذلك فإن المتفرجين كانوا مدعاوين إلى الحفاظ على مسافة بينهم وبين الشخصيات، وإلى تجنب كل تماهٍ، وذلك بواسطة الطرق المشهدية مثل وجود أشرطة صغيرة على المسرح تندد بكلام الممثلين أو تفندتها. أما جان جينيه فقد جعل من نفسه مدافعاً عن المهمشين، إذ أظهر على المسرح بكتابه شتايمية ما لا يريد المجتمع أن يراه (لواطيين ومومسات...).

#### أهم التواريخ في القرن العشرين:

- 1913: ظهور أول جزء من رواية بحثاً عن الزمن المفقود مارسيل بروست، *ديوان كحول غيوم أبولينير*.
- 1916: ظهور رواية المسخ لفرانز كافكا.
- 1922: نشر رواية أوليس لجيمس جويس، *وصيحة الأرض اليباب* د. س. إلبيوت.
- 1924: يكتب أندريله بروتون البيان السريالي، وهو مقال ما لبث أن تبع بيان سريالي آخر بعد خمس سنوات.
- 1929: بداية الأزمة الاقتصادية في الولايات المتحدة. وتتجدد انعكاساً لهذه الحقبة المأساوية التي سميت "الانهيار" في روايات ستاينبك ودوس باسوس.
- 1932: نشر رواية سفر في آخر الليل د لوبي. فردينان سيلين.
- 1941: إنشاء دار مينوي سرا في باريس. وستنشر هذه الدار في الخمسينات أعمال كتاب الرواية الجديدة.
- 1956: نشر رواية نجمة لكاتب ياسين واثيوبيلات د ليوبولد سيدار سنغور.
- 1962: نهار إيفان دونيسوفيتش د سولجيبيتسين.

- 1967: ظهور مائة عام من العزلة لـ غابرييل غارسيا ماركيز.
- 1995: تناول طوني موريس جائزة نوبل للأداب. تصف هذه الكاتبة السوداء في رواياتها الوضع الصعب للسود في الولايات المتحدة. وقد نالت روايتها الأشهر بيلافد Beloved جائزة بوليتزر الكبرى.

### كلمات أو تعبير رمزت إلى القرن العشرين:

الإنجليزية Angry young men (الشبان الغاضبون): اسم أطلق على بعض الكتابين الإنجليز في أواسط الخمسينات، من المسرحيين (جون أسبورن John Osborne) ومن الروائيين (آلن سيلليتوك Allan Sillitoe)، وقد اعترضوا في كتاباتهم على الأمر الواقع الاجتماعي.

الأمريكية Beat generation (الجيل المهزوم) حركة مثلتها مجموعة من الكتابين الأميركيين في الخمسينات، وأشهرهم: جاك كرواك Jack Kerouak وآلن جنسبرغ Allen Ginsberg ووليم بوروفر William Burroughs، وقد استغلوا موضوعات الانحراف والتشدد.

الوجودية: حركة فلسفية وأدبية نشأت في فرنسا في أواسط الثلاثينات، وهي امتداد لأعمال كيركارد Kierkegaard ونيتشه Nietzsche، وبلغت أوجها بعد الحرب العالمية الثانية مباشرةً. وأهم ممثليها جان بول سارتر والفيلسوف موريس ميرلو. بونتي Maurice Merleau-Ponty .

الأمريكية Lost generation (الجيل الضائع): أطلق هذا الاسم على الكتابين الأميركيين الذي شهدوا الحرب العالمية الأولى التي أصبحت بالنسبة إلى هؤلاء مرادفة لإفلات المثل العليا. ونذكر منهم: همنغواي وفيتزجيرالد ودوس باسوس.

الرواية الجديدة: كذلك سميت "رواية النظرة Roman du regard". رأت هذه المدرسة النور في بداية الخمسينات. ومن أعضائها: (ميشيل بوتو وناتالي ساروت وآلن روب. غرييه وكلود سيمون) وقد نادوا إلى هجر الأشكال التقليدية للكتابة الروائية من أجل تفكيك القص.

الفن التجاري Oulipo (Ouvroir de Litterature Potentielle): وتعني العبارة (مشغل الأدب التجاري)، وقد أوجده الكاتب ريمون كونو Raymond Queneau وعالم

الرياضيات فرنسوا لو ليونيه Francois Le Lionnais 1960، (ومن أعضائه جورج بيريك أو إيتالو كالفينو) وقد اقتربوا استكشاف أداب جديدة وذلك بتطبيق قيود شكلية مستوحاة من الرياضيات.

الخيال العلمي: لا يعني هذا المصطلح جنساً أدبياً بالمعنى الحقيقي للكلمة. بل إنه ورث رواية الاستباق Roman d'anticipation التي شاعت في القرن التاسع عشر (جول فيرن وهـ. جـ. ويلس). والخيال العلمي، إذ ولد من جراء التطور العلمي والانقلابات المرتبطة من تسع تقديرات العلمي، فإنه أدب تأملي يتطور تفكيراً حول صيرورة البشرية في الموضوعات المتداولة (رحلات في الفضاء، عبر الزمن، والحياة خارج الأرض...) بين اليوتوبيات وضد اليوتوبيات (أفضل الناس لا يدرسون هسكلي)، يضم الخيال العلمي أعمالاً منوعة تنقل في مكان آخر "ممكن" مجموع تساؤلات المجتمعات الحديثة ومخاوفها ومشاعر قلقها. ويمكن أن نجد عدة تفرعات نذكر منها الاستباق والファンタジـا البطولية Realisme-fantasy Cyberpunk... والسيبرنوك... Heroic-fantastic... السحرية Magique: تعبير يدل على نزعة ولدت في أواسط القرن في الأدب الأمريكي الناطق بالإسبانية، ويقوم على المزج بين الواقعية والعجبية. وأهم ممثلي هذا التيار هم غابرييل غارسيا ماركيز وماريو فارغاس إيسوس وخوليو كورتازار Julio Cotazar، ويمكن أن نقرب إليهم بعض الكتاب من أمثال التشيكى ميلان كونديرا Melan Kondera أو البريطانى من أصل هندي سلمان رشدى في بعض مظاهره، والفرنسي مارسيل إيميه Marcel Ayme يصور هذه النزعة.

السريالية: حركة أدبية وفنية ولدت في فرنسا عام 1919 تحت جناح آندريه بروتون ولوى آراغون وفيليب سوبو، وهي إذ تأثرت بـ "حركة دادا" لترستان تزارا، فقد عمدت إلى إعادة النظر بمسألة المعنى بفضل تقنيات مثل الكتابة الآلية في الأدب واللصق في فن الرسم.

## قرن من الأدب

### يقظة المظلومين - لغة جديدة

عقد الخمسينات والستينات فترة من الاعتراض وإعادة النظر. دخل حينذاك إلى الأدب مهمشون ومظلومون، أو بكل بساطة المستعمرون القدماء الذين وجب عليهم، حتى ذلك الحين، أن يتحملوا نير القوى العظمى. وكان

ذلك التحرير في غاية الخصوبة: فقد شهدنا تدويلاً للرواية، كما رأت النور جمالياتٌ جديدة.

### رياح التمرد:

هبت على الولايات المتحدة خلال عقد الخمسينات رياح التمرد التي كنست النواميس الأدبية. في البداية، ظهر "جيل المهزومين" الذي انضوى تحت لوائه الشباب الأمريكي: فقد دشن لقاء آلن جينسبرغ (1926 - 1997) وجاك كيرواك ووليم بوروغس (1914 - 1997) في أواسط الأربعينات في نيويورك هذه الحركة الأدبية. بين الجاز والكحول والمخدرات والرحلات بين الأحياء المظلمة صنع هؤلاء الكتاب الثلاثة جمالية مقاومة رداً على المجتمع الاستهلاكي والنماذج البرجوازية. ظهر من هذه الحركة ثلاثة كتب هامة: على الطريق (1957)، رواية عظيمة لكيرواك، وهاول Howl (1956)، قصيدة طويلة مهلوسة لجينسبرغ، والاحتفال العاري Le Festin nu (1959) التي استوحها بوروغس من تجربته كمدمن على المخدرات ومن أوهامه. وقد منع الكتاب لعدة سنوات في بعض الولايات الأمريكية. التيه الجغرافي والنفسى معاً هو صميم هذه الأعمال الهامشية. ويعتبر أن هؤلاء الكتاب قد تأثروا بالأعمال الأولى لهنرى ميلر Henry Miller مثل مدار السرطان Tropique de Capricorne (1934) أو مدار الجدي de Cancer (1939) أو مدار الجندي (1945)، اللتين منعا في بلده مسقط رأسه لعدة سنوات بسبب إباحيتهما. عام 1945، عاد هنرى ميلر إلى الولايات المتحدة بعد أن عاش في باريس ثم في اليونان، ونشر رواية الكابوس المكيف التي هاجم فيها ح戴اثية المجتمع الأمريكي وامتثاليته. كذلك خضعت الطهرانية Le Puritanisme الأنكلوساكسونية لاختبار قاسٍ مع ذهور رواية لوليتا Lolita (1955) لنابوكوف Nabokov، هذا الكاتب ذو الأصل الروسي وحصل على الجنسية الأمريكية، يتكلّم فيها عن رجل كهل يرتبط بعلاقة مع مراهقة.

في الآونة نفسها، ظهر أدبُ أ رو . أمريكي. منذ عام 1952، نشر رالف إليسون Ralph Ellison رواية من تفني أيها الرجل غير المرئي؟ ويتكلّم عن مصير شاب أسود لا يراه البيض أو يرفضون أن يروه بسبب لون جلده. ومن ناحيته، نشر جيمس بولدوين James Baldwin روايته الأولى منتخب السيد

عام (1953)، وقد استوحاها من تجربته الخاصة لكي يندد بظروف السود وبالعنصرية في المجتمع الأمريكي.

### الصحوة الفرنكوفونية:

منذ أواسط الخمسينات ظهر أدب فرانكوفوني كامل يمزج بموهبة، وأحياناً بسخرية، الثقافة الفرنسية مع الثقافات الأصلية مؤلفيها. يبدو عام 1956 عاماً أساسياً في تاريخ هذه الحركة، لأنه ظهرت في الوقت نفسه رواية نجمة Nedjma للكاتب الجزائري كاتب ياسين وديوان أثيوبيات Ethiopique للكاتب السينغالي ليوبولد سيدار سينغور Léopold Sedar Senghor. بدت رواية نجمة متأثرة بالرواية الأنكلو أمريكية، وبخاصة جويس أو فوكنر: قصة أربعة مصائر متقطعة، ويقدم بنية متفرجة ومتقطعة. أما بالنسبة إلى ديوان أثيوبيات، فإنه يمجّد اللون الأسود ويذكر باللغة الفرنسية ميتولوجية Africaine كاملة.

عمل ثالث حاسم في هذه المسيرة الفرنكوفونية، لأنّه ينتقد التعالي الفرنسي انتقاداً مفتوحاً: ونقصد بذلك مأساة الملك كريستوف (1963) وهو مسرحية للكاتب المارتينيكي إيميل سيزير Aimé Césaire، يتكلم فيها بطريقة هزلية عن ارتقاء طاغية يطمح إلى أن يتشبه بالنماذج الأوروبيّة الكبّرى.

### تدوّيل الرواية :Internationalisation du roman

شهد القرن العشرين تدوّيلاً للرواية، وشهدت أعمال كتب في جهات العالم الأربع اعترافاً عالمياً. وهكذا اكتشف الأوروبيون، مع الآخرين، أعمال الكاتب الياباني ميشيمما Mishima، الذي تأثر طبعاً بكثير أجنب، لكنه كان متجلّراً في ثقافته الخاصة.

وجسد كاتبان أرجنتينيان هما جورج لويس بورخس وخوليو كورتازار ظهور أدب أمريكا الجنوبيّة بعد الحرب العالمية الثانية. الأول، بورخس، عصي على التصنيف: فهو يمزج في نصوصه مقتضبة في معظم الأحيان جماليات الرواية مع الغازِ موروثة من إدغار ألان بو ومع تبحّر عظيم، وأسرار مخاطبة الأرواح مع التساؤلات الوجودية. وتبقى روايتا خيالات Fictions (1944) والآله l'Aleph (1949) من أهم أعماله.

والرواية المنارة لكورتازار مارييل Marelle (1963) رواية ملغزة جداً تتحدث عن تيه شاب نجهل ما إذا كانت مسيرة حياته قد انتهت بالجنون أو بالانتحار. لابد لهذه الرواية الفذة، التي تدين بالكثير لجيمس جويس، أن تشهد خلق ذلك الأدب الذي لا تقتصر جذوره على الثقافة القومية وحدها. غابرييل غارسيا ماركيز وجه آخر من وجوه أدب أمريكا الجنوبية، وروايته الأشهر مائة عام من العزلة (1967) هي آية في "الواقعية السحرية" (جنس أدبي يجمع الواقع إلى السحري أو العجائبي)، التي يشكل الكاتب البيروفي ماريو فارغاس إيوسا ممثلاً شهيراً آخر لها (العمدة خوليا والكاتب Tante Julia et le scribouillard 1977).

### أدب الغولاغ:

وهو أدب كثير الشبه بأدب المعتقلات الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية مباشرةً. وأدب الغولاغ يندرج هو الآخر بالسجن والعزل. وأول رواية شاهدة على ذلك هي الدكتور جيفاكو (1957) لبوريس باستراناك (1890-1960)، وقد أحدثت فضيحة في الاتحاد السوفيتي لكنها أهلت كاتبها لنيل جائزة نوبل للآداب عام 1958. انتشرت القصة الروسية، التي أعادت الارتباط مع التقليد الواقعى للرواية التاريخية بين عامي 1905 و1945، من روسيا ما قبل الثورة إلى السينالينية. وعلى خلفية قصة حب، يفضح باستراناك مؤامرات الشيوعية وتجاوزاتها وجرائمها.

كذلك اشتهرت رواية نهار إيفان دينيسوفيتتش (1962) لأنكستر سولجينتسين Alexandre Soljenitsine التي يتحدث فيها عن السجن في الغولاغ لفلاديمير، لا يستطيع أن يفهم سبب سجنه. لقد وصف الكاتب حقيقة السجن بحدة قصوى وحاول أن يظهر جانب الموضوعية. كما يجب أن نذكر القصص المؤلقة حكايات الكوليما Récits de la Kolyma (1978) لفارلام شalamov Varlam Chalamov. وهي سيرة ذاتية لكاتب سجين إحدى وعشرين سنة في المعتقلات السينالينية قبل أن يموت موتاً بائساً في مصحة للأمراض العقلية.

### قرن من الأدب

## تشييت الأجناس . لغة روائية جديدة

من الرواية الملحمية إلى السيرة الذاتية الأكثر فحشاً، ومن الإثارة إلى النص الاستباقي الأكثر هذياناً، عرفت بعض الأجناس الأدبية خلال قرن من الزمان تفتكاً حقيقياً. وبعد أن كان الكتاب يختبئون في السابق خلف أقلامهم، أصبحوا "ممثلين في مجتمع المشهد" وفي نشر أعمال هائلة.

الخيال العلمي . جنس مستقل تماماً:

إذا كان الخيال العلمي قد ولد مع الروايات الفرنسية لجول فيرن التي ظهرت في القرن التاسع عشر، آلة استكشاف الزمن (1895) للكاتب الإنكليزي هـ. ج. ويلس، يجب الاعتراف بأنها أصبحت في القرن العشرين جنساً أدبياً. جنساً ليس من السهل أبداً الإحاطة به مادامت تجلياته مقتنة مع مجالات أخرى. وهكذا فإن رواية أفضل الناس للكاتب أندوس هكسلي (1932) التي عرفت أكبر نجاح ككتاب في القرن، ورواية "1984" (1949) لجورج أورويل George Orwell، هما بحق روايتاً خيال علمي، وروایتان استشرافيتان، ولكنهما أيضاً روايتاً هجاء سياسياً، وحرّاقتان ضد الاستلاب الاجتماعي والتقدم.

كذلك التواريخ المريخية (1950) Chroniques martinennes للأمريكي راي برايدبوروي Ray Bradbury تشهد على تفكير إنساني حقيقي، أليست قريبة جداً من العجائبية؟ وإلى الأقرب منا، هناك رياضة الأمريكي إسحاق إسيموف Isaac Asimov (الإرساء 1951 . 1982) ورواية في نهاية المتابهة Philip K. Dick (1970) Au bout du labyrinthe لفرانك هيربرت ثم رواية ايبريون (لدان سيمونز) قد أسهمت في منح الجنس أحرفه النبيلة وذلك من دون أن ننسى الرواية حديثة العهد للفرنسي موريس جورج دانتيك (التي توقف بين الخيال العلمي والرواية السوداء Le roman noir (الحورية الحمراء 1993، La Sirene rouge 1995، وجدور الشر Les Racines du mal وقد طبعت في "السلسلة السوداء" عند غاليمار Gallimard).

## ظهور الرواية البوليسية:

كما رواية الخيال العلمي، الرواية البوليسية جنس ذو حدود صعبة التحديد، وتتنضم إليه أيضاً الروايات الملغزة المثيرة أو الرواية السوداء. ولدت قبل

بداية القرن العشرين بكثير، وبخاصة مع نصوص لإدغار آلان بو (*الاغتيال المزدوج في شارع مورغ* Double assassinat dans la rue Morgue، 1941) أو مع ويلكي كولينز Wilkie Collins، فإنها تفتحت في العصر الحديث: في بداية القرن، أهم كتاب القصص البوليسية هم البريطانيون كونان دويل Conan Doyle مؤلف *شيرلوك هولمز الشهير*، وأغاثا كريستي Agatha Christie التي أصبحت دائمة الصيت منذ عام 1891 (1930 . 1895) Doyle مع رواية *قتل روجر أكرويد*.

بدءاً من عقد الثلاثينات تقاسم الساحة مجالان لغويان كبيران: الأنكلوساكسون من ناحية، وقد أصبحوا مختصين في الرواية السوداء أو "الخاصة" مع داشيل هاميت Dashiell Hammett الذي أوجد العميل السري الشهير سام سبيد Sam Spade (الذي جسده على الشاشة همفري بوغارت Humphrey Bogart في تحويل *الصقر المالطي* Le faucon maltais)، وريمون شاندلر Raymond Chandler وبطله الذي لا يقل شهرة التحري الخاص، فليوب مارلو Philip Marlowe وجيمس هادلي تشيز James Hadley Chase، والفرانكوفونيين من ناحية أخرى، من أمثال البلجيكي جورج سيمونون، مبدع المتفلش الشهير ميغريه (بيتر. لو ليتون) أو ليوماليه، والد نستور بورما Nestor Burma (120، شارع المحطة Rue de la Gare، 1943)، والثاني بوالو Narsjac Boileau - Narcejac إلى السينما تحت عنوان *شياطين Diaboliques* (والذين تلوا السباقين في هذا النوع مثل غاستون لورو Gaston Leroux في رواية *لغز الغرفة الصفراء* Mystere de la Chamvre jaune، 1907).

ومن ناحية أخرى، أوحى الحرب الباردة لكثير من الكتاب الذين اندفعوا لكتابة رواية التجسس مثل إيان فليمينج Ian Fleming، الذي ابتكر شخصية جيمس بوند James Bond. (الказينو الملكي، 1953)، والتي انتشرت في السينما، وكذلك جون لوکاريه John Le Carré بعد عدة سنوات (نداء الميت L'appel du mort، 1961).

وقد عرفت الرواية البوليسية كسباً في الشعبية خلال السنوات الأخيرة. ومن حملة ألويتها يمكن أن نذكر جميس إلوري James Ellory، الذي بلغ

عنقه حداً هائلاً حتى وصل إلى حدود المحتمل (الأضاليا السوداء Le Dhalia noir 1987: ل. أسرى LA Confidential 1990) والكاتبة الشعبية باتريسيتا هايسミت Patricia Highsmith التي ذاع صيتها بعد رواية السيد رiplaey عام 1957. وفي فرنسا، مسيرة الروائي جان باتريك مانشيت Monsieur Riplaey مانشيت Jean Patrick Manchette، إذ مزج في رواياته بين الحبكات المعقّدة والإرهاب (نادا Nada 1973).

#### التجديد في المسرح:

سيطر على الربع الأخير من القرن العشرين ثلاثة وجوه مسرحية: الألماني هاينر مولر Heiner Müller (1929. 1995)، والإنجليزي إدوارد بوند Edward Bond (ولد عام 1934) والفرنسي برنار. ماري كولتيس Marie - Koltes (1948. 1985). كان الأول كاتباً ملتزماً ناضلاً ضد الرقابة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، وكانت سيرته حياته قريبة من برلست برلين. ولكن مولر ذهب إلى أبعد، لاسيما في مسرحية المعركة La bataille (1975)، التي مسرح فيها ألمانية في عهد النازية. وأهم مسرحيات هاملت. الآلة Hamlet - Machine (1977)، وقد منعت بسبب روتها "المتشائمة جداً حول التاريخ".

والثاني، إدوارد بوند، ناوب بين مسرحيات قصيرة ومسرحيات طويلة تكي يشجب القمع الاجتماعي. وثلاثيته مسرحيات الحرب Pieces de Guerre (1948) تُوريَّة تمثل العالم بعد حرب ذرية. أما الثالث، كولتيس، فقد صار الآن كلاسيكيَا في فرنسا: وفي مسرحياته يطغى عدم القدرة على التواصل L'incommunicabilite (1980 Combat de negre et de chiens) وقد أخرجها جميعاً باتريس شورو Patrice Chereau (1987 Dans la solitude des champs de coton).

#### قاعدة "ضمير المتكلم":

يبدو أن القرن العشرين هو قرن الاستبطان L'introspection (ألم يشق بروست الطريق علينا، ثم تبعه كل من جيد ولايريس وآخرين كثراً؟) ويبدو أن هذه النزعة التي يمكن أن نسميها النزعة السيرية الذاتية autobiographique قد ترسخت في نهاية القرن. وأصبحت الأنما هي الفاعل الأثير إلى قلوب بعض الكتاب الذي لم يتورعوا عن تشريح حيواتهم واظهار وجودهم، وهم يلعبون لعبة الكشف

المليئة. إن هذا الرواج للقصة الحميمة Intimiste، حيث تنصر "الأنما" وحيث ينعدم مفهوم الشخصية الروائية، راسخ جداً في فرنسا. ويشهد على ذلك أعمال سيرج دوبروفسكي Serge Doubrovsky، وأني إرنو Annie Erneux وهيرفيه غيبير Herve Guibert (الصديق الذي لم يتقى حياتي L'ami qui ne m'a pas)، أو في عهد أقرب (المحرم L'inceste، 1998) لكريستين آنغو Sauvel la vie، كما وجدت هذا النزوع في الأدب الأمريكي، وروايات فيليب روثر Philip Roth (الواقع Les faits، 1989، وآكاذيب Mensonges، 1990؛ وتراث Patrimoine، 1991)، ما هي إلا أمثلة على ذلك على خلفية البحث عن الأصول، ولنذكر أيضاً الإنكليزيين غراهام غرين Graham Greene في رواية طرق إيسكيب Ways of Escape (1980)، ومورييل سبارك Muriel Spark في رواية سيرة حياة Curriculum vitae (1992)، اللذين غادرا، هما أيضاً الرواية التقليدية لينقبا في الذاكرة، ويتتساءلاً عن الأنما الحميمة والسرية بأسلوب أقرب إلى التحليل النفسي.

### "مجتمع المشهد":

أصبح الأدب بدءاً من السبعينات غير مفصول عن "مجتمع المشهد" الذي ندد به الكاتب الموقعي le situationniste غي دوبور Guy Debord. وذلك لأن الصحافة والتلفزيون أغريا الكتاب. ألم تصبح أعمال ميشيل هويليبيك Michel Houelbecq نماذج تحتذى؟ وأصبح للكتاب من الآن فصاعداً وجه يطل على الجمهور العريض. وكانت النجوم الجماهيريين، صار بعضهم يحتل الصفحات الأولى كالكاتب الإنكليزي مارتن أميس Martin Amis الذي نشرت الصحافة عام 1995 ما قبضه من النشر.

ثم لأن النشر أصبح صفقة كفيرة، حيث البحث عن أفضل المبيعات طاغٍ: وهكذا فإن شراء حقوق الترجمة من الكتاب الفائزين من أمثال ستيفن كينغ Stephen King (الذي يملك موقعاً على الانترنت) أو ماري هينغز كلارك Mary Higgins Clark تعطي مجالاً لمعارك حقيقة بين الناشرين. دون أن نذكر من الذي يمثله بيع حقوق كتاب للسينما التي تصور بطريقة شبه آلية أفضل المبيعات على الشاشة الكبيرة.



# التداولية

بِقَلْمِ فَرَنَانْدْ هَالِين  
ت: د. زِيَادْ عَزِ الدِّينْ الْعُوف

## بَيْنَ يَدِي التَّرْجِمَةِ

يقدم النص خلاصة دقيقة لأهم المبادئ والأسس التي تقوم عليها (التداولية)، مع عرض منهجي محكم لأبرز اتجاهات وتوجهات هذا العلم اللغوي الأحدث بين بقية العلوم اللغوية الأخرى.

تقوم (التداولية) في جوهرها على رفض ثنائية:

اللغة/ الكلام (Langue/ parole) التي نادى بها رائد اللسانيات الحديثة دوسوسيير (F.de. Sussure) القائلة بأن (اللغة) وحدها دون (الكلام)، هي الجديرة بالدراسة العلمية. وعلى ذلك فإن (التداولية) تعنى بالبحث في العلاقات القائمة بين اللغة ومتداوليها من الناطقين بها. فتأخذ على عاتقها تحليل عمليات الكلام ووصف وظائف الأقوال اللغوية وخصائصها لدى التواصل اللغوي. أما صاحب النص (فرناند هالين - F.HALLYN) فمعروف بمساهماته الواضحة في التنظير للأدب وللأشكال الأدبية، فضلاً عن بحوثه المتعلقة بطبعية وآليات حضور المجتمع في النص الأدبي.

ويعمل أستاذًا للأدب الفرنسي  
في جامعات بلجيكا وفرنسا.  
المترجم

## مدخل:

تهدف التداولية إلى تطوير نظرية لأفعال الكلام، أي للأنماط المجردة أو للأصناف التي تمثل الأفعال المحسوسة والشخصية التي تنجزها أثناء الكلام. واضعه بذلك موضع السؤال التقابل (السوسي)<sup>(١)</sup> بين اللغة والكلام، ورافضة اعتبار هذا الأخير موضوعاً غير قابل للدراسة المنهجية.

بالانتقال إلى المجال الأدبي فإن هدف التداولية يفترض أنه يتوجب على الشعرية (نظرية الأدب) أن لا تنحصر بوصف مجموعة محتملة من الأشكال ("لغة" ما في مقابل "الكلام")، بل عليها أن تشتمل على نظرية (لأفعال) الأدبية أيضاً.

ينشأ هذا الاختيار، من بين أمور أخرى، عن ملاحظة أن دراسة مقصورة على الأشكال تؤدي - غالباً - إلى نظريات بالغة القوة، أي قابلة للتطبيق - بالمثل - على وقائع غير أدبية. أو نظرية بالغة الضعف بحيث لا تنطبق على كل الواقع الأدبي.

إن الدراسات التداولية دراسات حديثة، وهي في أوج تصورها وانتشارها؛ بحيث أنه من المبكر جداً تقديم حصيلة حقيقة لها.

إلا أنها سنحاول - على الرغم من ذلك - الإشارة بشكل غير قطعي بالأحرى، ودون إسراف بذكر النواحي الفنية، إلى بعض خطوط البحث. سنفعل ذلك انتلاقاً من التمييز الأساسي الموضوع من قبل (ج. أوستين، 1962، الترجمة الفرنسية 1970) بين ثلاثة أصناف من أفعال اللغة:

- ( فعل الإنجاز): المتصل بقيمة الملفوظية ذاتها: وعد، توكييد، وعيد، (...).
- ( فعل التأثير بالقول): استهداف غایات محددة، مصرح بها أو غير مصرح، تكون تالية للمفظوظية متسببة عنها، الأخبار، بث الطمأنينة، التخويف، ...).
- ( فعل القول): إنتاج وتركيب الصوت أو العلامات الخطية لوحدات تركيبية مزودة بمعنى ما وملائمة للسياق.

<sup>(١)</sup> نسبة إلى العالم الأنثني السويسري ومؤسس اللسانيات الحديثة F.de SAUSSURE الذي ظهرت نظريته اللسانية في كتاب جمعه بعض تلامذته بعد ثلاث سنوات من وفاته تحت عنوان: محاضرات في علم اللغة العام باريس، 1916 وطبقاً لما ورد فيه فإن (دوسوير) يرى أن اللغة وحدها - دون الكلام - هي الجديرة بالدراسة المنهجية.

## فعل الإنجاز:

ثمة تمييز مهم بين الفعل الأدبي والفعل "العادي" تم توضيحه بحلاء في وقت سابق من قبل (فاليري). يمكن أن نقرأ في كتابه المعنون بـ(الشعر والتفكير المجرد) ما يلي:

(( (... ) اللغة التي خدمتني في التعبير عن مقصدِي، عن رغبتي، عما أوصي به، عن رأيي، هذه اللغة التي أدت مهمتها، سرعان ما تتلاشى بمجرد وصولها. لقد أطلقتها كيما تنعدم، كيما تتحول جذرِياً إلى شيء آخر في أذهانكم؛ وسوف أدرك أنني فهمت هذه الواقعة المتميزة التي تُفْيد بأن خطابي لم يعد موجوداً: لقد حلَّ معناه محله بشكلٍ كلي، أي لقد حلَّت صور، نوازع، ردود أفعال، أو أفعال تعود لكم، محله... يترتب على ذلك أن كمال هذا النوع من اللغة - التي تتمثل غاييتها الوحيدة بكونها مفهومَة - يكمن بشكل واضح في السهولة التي تتحول بها إلى شيء آخر تماماً)).

تمتلك الملفوظية الأدبية<sup>(2)</sup> قوة مختلفة تماماً. إذ (( لا يتعلّق الأمر بإنجاز عملية ذات نهاية، بحيث تقع نهايتها في مكان ما ضمن الوسط المحيط بنا (... ) فالشعر على النقيض من ذلك، لا يموت ليبحيا: لقد نظم عمداً لكي ينبعُ من رماده، ويصبح بشكل لا نهائي ما قد سبق أن كان)) (1).

الملفوظية الأدبية، شأنها شأن طائر الفينيق<sup>(3)</sup>، يمكن أن تمارس قوتها ضمن عدد غير محدد من السياقات، لدى عدد غير محدود من الأشخاص. القوة الأساسية التي تستند إليها (والتي لا تستبعد تواجد بواعث آخر "غير أدبي") هي تلك المتعلقة بطريقة تقديمها الخاصة، بتفردها.

لا يمكن للملفوظية أن ترتبط بسلسلة وحيدة من الأحداث؛ ذلك أنها معدة لإعادة تحقق لا نهائي. إنها ت quam من - خلال كل قراءة - أفعالاً أخرى (أفعال كلام، أو غيرها) ضمن سريانها المكاني - الزماني. وهي بذلك تشترك

<sup>(2)</sup> الملفوظية: هي المنتج اللغوي بوصفه فعلًا محدودًا يتم خلاله تحقق الجمل المنوطه بمتكلم معين، ضمن ظروف زمانية ومكانية بعينها.

<sup>(3)</sup> الفينيق: طائر أسطوري فريد من نوعه، يعيش - طبقاً للأسطورة - قرونًا عدة، وعندما يحرق لا يلبيث أن ينبعُ من جديد من خلال رماده. (المترجم).

مع القوة الكائنة لكل من الطقوس واللعبة. يكتب (ل. دوبيريه) بصدق موضوع الطقوس:

((كل فعل، كل خبرة تتلاشى خلال زمانيتها الخاصة بها. إلا أن زمن الخبرة العادلة ينحصر مع زمن خبرات أخرى فيكونان معاً خبرتنا المشتركة للزمان. تقاوم الطقوس هذه الزمانية بخبرات أخرى))(2).

إن خاصية غياب الزمانية نفسها تميز اللعب - كما يلاحظ (ر. كايوا) حيث يقول: (((... ) اللعب هو - أساساً - انشغال منفصل، معزول بعناية عن باقي الوجود، ويتم إنجازه - عموماً - ضمن حدود زمانية ومكانية محددة))(3). يظهر (فعل الإنجاز) الأدبي - إذاً - بوصفه ملفوظية متحررة من زمانية مقيدة، مع استمرارية الأفعال الأخرى، مثلها في ذلك مثل الطقوس واللعبة. تتدخل زمانية نوعية فتضع بين قوسين مجرى الأحداث الخاضعة لتأثير الزمان.

إذا كان صحيحاً بأن الملفوظية الأدبية - بوصفها كذلك - ودون الأخذ بالاعتبار مظاهر محتملة مكملة لها، تتصل من الاندماج الاستبدالي خلال سريان أفعال أخرى، كذلك لأنها تكون - بالأحرى - أيقونة لأحد أفعال اللغة<sup>(4)</sup> بدلًا من الفعل بالمعنى الشائع للكلمة.

بدلًا من التدخل ومن ثم التلاشي، تضاعف الملفوظية الأدبية الأحداث اللغوية وفق صيغة: التشابه والاختلاف.

إن قوة فعل الإنجاز الأدبي ليست هي التوكيد، الوعد، أو الطلب، بل هي إنتاج بنيات تقول التوكيد، الوعد، الطلب.

إنها تتكون - بوجه الإجمال - من اقتراح أنموذج لما يمكن أن يفعل (يقال - يحتفظ له، يلمح إليه، يقرر، ...) خلال الكلام.

عندما نقول: إن الكاتب يقترح أنموذجاً أيقونياً، فنحن لا ننوي إصدار حكم مسبق حول إخلاصه.

(4) العلامة الأيقونية (مثلاً : مخطط مدينة ما) تشبه - طبقاً للتمييز السيميائي عن (بيرس) - الشيء الذي تشير إليه. بينما يرتبط (الرمز) بالشيء المرموز إليه خلال تواضع محدد (مثلاً: الرموز الجبرية). في حين يرتبط المؤشر بموضوعه بواسطة تقارب زماني - مكاني (مثلاً: ميزان الحرارة). (المؤلف).

نحن نقول فقط: إن خطابه - بوصفه عملاً أدبياً - يخضع بالمقام الأول إلى شرط التبoul الشكلي.

يفترض بالفعل [الأدبي] أن يكون مثيراً للاهتمام بذاته، بوصفه موضوعاً (وليس غاية) للاتصال.

إنه يقدم بوصفه موضوعاً جديراً بالقراءة خارج السياق الذي أنتج فيه، وضمن عدد غير محدد من سياقات التلقي، بغض النظر عن آية "شروط تحضيرية" أو غيرها (سيرل، 1969 - الترجمة الفرنسية، 1972)، من تلك التي تدير نجاح الأفعال الأخرى.

### فعل التأثير بالقول

تم إسناد تأثيرات متعددة إلى الملفوظية الأدبية عبر التاريخ، سواء أذهب بنا بالتفكير إلى "التطهير" في التراجيديا الإغريقية، أو إلى صيغة (هوراس)، أو إلى رغبة (مالارميه) في إعطاء "معنى أكثر نقاط للكلمات" أو إلى وظيفة البقضة النقدية لدى (بريخت).

إن ما هو مشترك بين كل هذه المفاهيم، المختلفة جداً في الظاهر، وما يؤكد صلة القرى بين الأدب والطقوس واللعب، إنما هو عدم تحديد هدف محدد للتغيير في النص الأدبي، يتناول - في لحظة ما وفي مكان ما - العلاقات الاجتماعية أو غيرها من العلاقات.

إنما إشارة رد فعل تقييمي، بالأحرى، (فان ديجك 1976، 1981) بالمقارنة مع النص نفسه، وربما من خلاله، بالمقارنة مع "العالم" الممثل في النص.

إن نصاً أدبياً ما لا يهدف إلى إثارة إجابة مباشرة خلال تسلسل الأحداث، بل إلى إثارة إجابة (بالقبول أو بالرفض، بالتحليل أو بالانفعال، الخ). إزاء نموذج فعل أو أفعال اللغة التي يقتربها. نحن نميز متبعين (بانج 1983، 159-160) بين ثلاثة أنماط كبرى لأفعال التشكيل الأدبي القادرة على

إثارة رد فعل تقييمي [وذلك على النحو التالي]:

-((في البداية، يمكن لعملية التشكيل الأدبي أن تجعل نماذج الواقع المقبول إشكالية (...)) إذ يبتكر الأدب، نماذج بديلة للعالم: نماذج خيالية، عجائبية، مضحكة، أو نماذج تصحيحية: هجائية، أو نماذج مطابقة: تمجيدية، واقعية، الخ)).

- يمكن للتشكيل الأدبي أن يتلاعب بأداة الاتصال، اللغة، بقواعد تركيبها، بالشروط التdaleلية لاستخدامها)).
- ((أخيراً، يمكن للتشكيل الأدبي أن يتصرف بالمضطلين بالاتصال، أو يتصرف بقيمهم ومعاييرهم، أو بكينونتهم ذاتها (... ) وكذلك بعلاقاتهم الذاتية المتبادلة)).

الوظيفة التشكيلية واحدة من خصائص العلامات الأيقونية. لقد لاحظ (بيرس) سابقاً أن ما يلاحظ إنما هو الأيقونة عوضاً عمّا تمثله. إنها تكون بديلاً ممتازاً عن موضوعها، وذلك للحكم عليه أو لاختباره:

((لأن إحدى الخصائص الكبرى المميزة للأيقونة تكمن في أنه يمكن اكتشاف حقائق أخرى تتعلق بموضوعها غير تلك التي تكفي لتحديد بنيتها، وذلك من خلال الملاحظة المباشرة لها)). (بيرس 1979، 150).

يمكن للأيقونة أو للأنموذج أن تتصرفا مثلاً، بوصفهما بؤرة تركيز، تعزل بعض الأجزاء، أو بعض المظاهر لتركيز الانتباه عليها.

تنقبل الأيقونة - فضلاً عن ذلك - تداولات لا يمكن أن تخضع لها - دائمًا - الموضوع ذاته في واقعه المحسوس، أو في وظيفته العملية: يمكن تبسيط أو تعقيد، إلغاء أو إضافة، استبدال أو قلب العناصر وال العلاقات، أو إحداثها [فقط] ...

لا تتضمن العلامة الأيقونة بالضرورة، إعادة تمثيل، أو إعادة إنتاج (لتأمل مخطط المهندس) بل [نفترض] بالتأكيد تشكيلًا مسبقاً، ابتكاراً مسبقاً، تشابهاً مسبقاً مع ذلك الذي لا يوجد بشكل موضوعي.

تسمح القيمة المنوحة للنماذج المقترحة بالتمييز بين الوظيفة الطقسية والوظيفة اللعبية، فيقال: طبقاً لمفهوم الطقس (ج. طقوس) - إن وظيفة التشكيل الأدبي وظيفة طقسية عندما تتلقى النماذج قيمة معيارية، فتقيمها بوصفها مثالاً يُحتذى أو يتجنب على صعيد الفعل.

لكن - طبقاً لمفهوم اللعب - يمكن أن يقال عن الوظيفة أنها وظيفة لعبية عندما يكون للنماذج قيمة وصفية للاستكشاف المعرفي.

### فعل القول:

يتميز فعل القول الأدبي - غالباً - بتدخل قواعد إضافية (كالوزن الشعري)، أو باختلافات [الغوية] بالمقارنة مع الاستعمال الدارج (كاستخدام

الماضي البسيط في السرد القصصي) لا تكفي هذه القواعد، بالتأكيد - لتحديد الأدبية؛ إذ إنها يمكن تبنيها ضمن أنماط أخرى من الخطاب، وتتنوع من عصر إلى آخر، ومن مدرسة إلى أخرى، ومن كاتب إلى آخر. على الرغم من ذلك، فإن أهميتها مضاعفة:

أ - فهي تسهم في توضيح أنموذج فعل القول، بوصفه كذلك، خارج أية وظيفة عملية.

ب - وهي تسمح بإنتاج مؤثرات دلالية متنوعة، وتسهم من خلال ذلك بعملية التشكيل (الأدبي).

يرجع تحليل صيغ بناء موضوع (فعل القول) - مهما كانت القواعد المضمنة - إلى مناهج وتقنيات طورت في إطار كل من البلاغة، السيميائية والسرديات، الخ.

لذا فإننا لن نتأخر عندها، لكن من المهم الإشارة إلى الأهمية المزدوجة للمقاربة التداولية مقارنة مع هذه التحليلات.

فمن جهة، تسمح التداولية، غالباً، بتحديد موضع التحليلات المطورة في إطار نظريات أخرى، وكذلك بتوضيحيها أو إكمالها. يتعلق الأمر هنا بعمل قد بدأ للتو، إلا أن نتائجه واعدة، وبخاصة عند (دكرو، 1984): إعادة تحديد مفهوم "البوليفونية" تطبيقاً على السرديات، ومنظورات جديدة حول بعض مجازات البلاغة، الخ.

ومن جهة أخرى، من المهم أن نلاحظ بأن كل التحليلات المعنية (حتى مبدأ تفسير النصوص نفسه) تستجيب، في الواقع، لتوجيهه تداولي.

بما أن المفهوبية الأدبية لا تستهدف [إحداث] تغيير مباشر في العلاقات الاجتماعية أو غيرها، تلك التي تصل بين المرسل والمتلقين، فإن ما ينتج عن (فعل القول) يكرس نفسه - كما قلنا آنفاً - بوصفه موضوعاً، أنموذجاً، علينا فحصه، علينا تقييمه.

هذا يعني أن المفهوب الأدبي شيء مغلق: غير مصمم ليخترق باتجاه إدراك مقصود ما قد يعبر عن نفسه من خلال علامات (لغوية أو ما سواها) معادلة له بهذا المقدار أو ذاك.

لكنه مصمم ليستوقف النظر بواسطة مزاياه الخاصة به، وبواسطة نيته المتضمنة - بالمقام الأول - حسن عرضه للأنموذج المقترن (4).

تمنح التعاليم التداولية المؤسسة للتحليل الأدبي خطوة خاصة (مبدأ التعاون) ذلك الذي يدير حسب غرايس (1975- الترجمة الفرنسية 1979). تبادلاً أقصى للمعلومات.

يضاف إلى هذا المبدأ (المستند - هو ذاته - إلى فعل التأثير بالقول) (قواعد) ذات بعد متصل بـ(فعل القول).

تتعلق هذه القواعد بانساق (الكمية): (عدم الإفراط أو التفريط في القول)، (الكيفية): ("أن تكون مساهمتك ذات صدقية")، (العلاقة): ("تكلم بصدق الموضوع المقصود")، (الشكلية): ("كن واضحاً").

حقاً إن هذه القواعد لا تحترم - دائماً - خلال الاستعمال العادي [للغة]. ويمكن لذلك أن يحدث بسبب عدم الكفاءة، عدم الانتباه، الخطأ، أو بسبب رفض التعاون المقصود.

إلا أنه من الممكن أيضاً أن لا تؤدي تجاوزات ظاهرة لقاعدة محددة إلى الإضرار (عرضياً أو عمداً) بمبدأ التعاون: إنها تتم بشكل يتمكن فيه المتلقى من المواءمة - ضمنياً - بين الاختراق الظاهر والاحترام الحقيقي للتعاون.

ليس من الصعب العثور - في الأدب - على كل التجاوزات الممكنة بالمقارنة مع كل القواعد. الحال، أن المتلقى لنصل أدبي ما سيكون لديه ميل للبحث في تفسير كل اختراق ممكن بوصفه تضميناً مقصوداً، بوصفه تجاوزاً ظاهرياً فحسب، يتوضع ضمن توافق تعاوني عميق، وذلك بتوظيف شرط حسن العرض، وتوظيف قيمة الأنماذج الواجب تقييمه.

إن مبدأ التعاون في الأدب، وفق عبارات (برات، 1977، 215)، هو مبدأ بالغ الحماية، أو يفترض أن يكون كذلك.

أو كما يكتب (فان ديجك، 1976، 49): ((بينما يبدو المؤلف حرّاً (...)) في تحديد بناء ملفوظه، فإن القارئ هو المطالب بالتعاون بالشكل الأقصى (...)) ينتظر منه أن يتعرّف على معلومة بنائية إضافية (البحر الشعري، بنية إحدى القصص مثلاً)، وكذلك أن يقدم تفسيرات جديدة، وأن يفترض فرضيات، أو مقولات إن أمكن (...))).

ضمن هذه الشروط، وبناء على أنه ليس هناك من تفاعل "عملبي" بين المؤلف والقارئ، فإنه يتوجب على هذا الأخير أن يبني موضوعاً لغويًا - ومن هنا بالذات - أن يبني عالماً محتملاً [الوجود]. يقترح (فان ديجك) أن نحل - في حالة الأدب - "مبدأ البناء" محل "مبدأ التعاون".

نحن نلامس هنا مشكلات سبق أن عولجت بعمق - على أساس تداولي - غالباً - ضمن الدراسات التي تتناول عملية التلقي.

#### ملاحظة:

يشغل النص المترجم الفصل الرابع من كتاب:

HALLYN (Fernand), ((Pragmatique)), In: DELCROIX (M).

HALLYN (F), Methodes du texte, Introduction aux etudes.

Litteraires, Paris, Duculot, 1987, PP. 65-71

#### الهوامش:

- 1- P. VALERY, Oeuvres, Paris, Gallimard, 1965, t1, pp.1330-1331.
- 2- L. DUPRE, "Ritual, the Sacralization of Time", dans Taal, mythe en religie, Huldeboek Roges Thibou, Gand Communication Coguition, 1986, p. 181.
- 3- R. CAILLOIS, les jeux et les homes, Paris, Gallimard, 1967, p.37.
- 4- Ch. MORRIS, Signification and significance, Combridge (Mss) M.I.T. Press, 1964, p.69.



# الحبكة، عظام القصة<sup>(١)</sup>

بقلم: بام كونراد  
ت: نازك ضمرة

كل قصة تبدأ بسؤال إجابته نعم أو لا في أوج الحدث

## المشاهد الأولى للقصة

ظللت الكتابة سهلة على دائمًا، والمفردات المناسبة تبدو وكأنها تناسب من رؤوس أصابعِي، ترتفعني لعلو لا يصدق من الفرح الخلاق، ففي ساعة هدوء واحدة أستطيع أن أستحدث جواً خريفياً. أوراق جافة تطيرها دوامة هوائية، وسحب متفرقة تتراكم في السماء، وفي هذا المشهد أستحضر شخصاً، امرأة حامل تمسك جوزة بلوط في يدها المكففة. بعدها أبدأ باللعب على تلك العناصر في مزج متناغم، لأجعلها ثرية بالمعنى، أنسج حواراً ساخناً ومثيراً للمشاعر بين المرأة الحامل وبين زوجها، بحيث أجعل القارئ ينشج أثناء قراءته صفحات القصة.

## المحاولات الأولى

لكن والحبكة؟ لننسها حالياً، فتلك لم يسبق أن كانت سهلة علىَّ، فعندما بدأت محاولاتي في الكتابة، كل ما كنت قادراً على أدائه كانت قفشتات قصيرة، أو لقطات ذات معنى للحياة، لكنها مثل كومة من قطع قماش ملونة، لا تكفي لصنع لحاف، حتى أن أفكار قصتي لا تنتظم لتكون قصة ذات مغزى متكامل، ولكن لحماسي واصراري على أن أكون كاتبة في المستقبل، عمدت إلى البحث والتنقيب، لاكتشاف سر ذلك الشيء المثير، والذي يسمونه (الحبكة).

(١) المقال منشور في مجلة (الكاتب) الأمريكية عدد شهر يناير كانون ثاني 1996.

كتاب الرواية وكتاب المسرحيات يفهمون الحبكة أفضل من أي فرد آخر انتسبت إلى ورشات عمل دورات، حضرت مؤتمرات وندوات أدبية، وكلما وردت كلمة (حبكة) دونت ملخصات وخرائط مستعجلة، وبعصبية شديدة، وفي النتيجة اكتشفت أن كتاب الرواية وكتاب المسرحيات يفهمون الحبكة أفضل من أي فرد آخر. وكان ذلك في دورة حضرتها حول الكتابة للمسرح، حيث تفهمت أفضل أداة كان المفروض في أن تعلمتها من قبل، وتعود الفكرة في تاريخها إلى أيام ارسطاطاليس، وكانت تدعى وقتها (السؤال الدرامي الرئيس)<sup>(1)</sup> أو كما اختصرها (س در MDQ)، وهي مفهومة سهلة، بحيث أن كاتب محاضر الجلسات يعرفها، ومخطط رواية محكمة البناء يعرفها، وشيكسبير عرفها، ورواة الحكايات الأولين عرفوها أثناء جلساتهم الهدئة حول نار متوجحة في ليلة باردة، أقول إنها سهلة، وكل قصة تبدأ بسؤال تجبيه بـ (نعم) أو (لا) في النتيجة، بسيطة، بسيطة إطلاقاً.

### مكونات القصة

فعندما تبدأ فكرة قصة بالتوالد في عقلي، أفكر بالشخصوص، ثم بالترتيب، فالإطار الزمني، ثم الفترة الزمنية، فالأسلوب ثم الشيئمة.

لكنني عرفت أنه قبل أن أتمكن من التفكير في السؤال الدرامي الرئيس MDQ فلن يكون للقصة إطار، ولا هيكل عظيم لتعليق أشيائي الأخرى عليه، ويتعibir آخر، ما لم أبدأ بالسؤال الدرامي الرئيس فلا أكون قد بدأت حتى بكتابة قصتي.

تأمل التفاصيل الأولى أو تخيلها والآن دعنا نعود للوراء ثانية، ولنقل أنني أريد أن أكتب قصة عن المرأة الحامل وجوزة البلوط، أفكر فيها كثيراً، أنظر ماذا ترتدي، وحتى نوع المدمة<sup>(2)</sup> التي تستعملها، أرى زوجها قرب الجدار يحرق أوراق الأشجار، ثم أبدأ

<sup>(1)</sup> Major Dramatic Question (MDQ)

<sup>(2)</sup> المدمة أداة زراعية ذات أسنان لتسوية الأرض أو لجمع العشب والقش المقصوص، والكلمة

بمساءلة نفسى، (ما هو السؤال الدرامي الرئيس هنا؟) إنه بالنسبة لي مثل وضع حبوب الذرة (العمل البوشار . كورن فليكس) على نار ضعيفة، إفعل ذلك وانتظر، ثم هز المقلة بصبر، امرأة حامل وجوزة بلوط، أتعجب ما الذي قد يجري بينها وبين زوجها، أتساءل إن كان لهم أطفال من قبل، وكم شهراً مضى على حملها، وأتساءل إن كانت تلاحظكم يشبه بطنها حبة جوزة البلوط؟ ومدى احتواه على احتمال غير مؤكد. ها ههها، ربما هذا هو سؤالى الدرامي الرئيس، هل تعلم تلك المرأة لكم هي قوية جداً؟ وكيف؟ هل بقوة جوزة البلوط المكتترة، مع احتمال نمانها من عدمه.

حسناً هذا يكفي، إذا تخلقت عندي عظام قصتى، الهيكل الأساس، لكن ذاك (الحيوان)<sup>(١)</sup> قال إن القصة أكثر من عظام، ولا بد أن يكون لها عضلات ودم وأعضاء أخرى وطاقة، بعدها تبدأ عناصر الحبكة في العمل، وكلنا نعرف ضرورة ما يلي للقصة أو الرواية

1. توتر. 2. صراع أو خلاف.

3. مفارقة أو تناقض 4. تعقيدات وأحياناً عوائق. وعند هذه المرحلة فأنا على استعداد لتناول عنصر واحد في كل مرة، وأول ما أقوم به هو الجلوس أمام آلة الكتابة، والتفكير فيما يعني كل عنصر من العناصر السابقة لهذه القصة بالذات.

المغوتر مشكلة لا بد من حلها، وهو الذي يجعلنا نصر على أسناننا أو نرتعش ويمرور السنوات توصلت لتعريفات خاصة بي لتلك العناصر، وكمنافذ للنظر إلى تلك الطاقات التي يمكن أن تساعدنى لتطوير فكريتى للمرحلة التالية. عرفت أن أرى التوتر على أنه الحالة التي تتواجد مع بداية القصة، وبذا أمعن النظر في التوتر، وأنثاء كتابتى لقصة سابقة اكتشفت ضرورة انضمام شخصية معمرة جداً، وبها حاجة ماسة لإبلاغ أحفادها قصة عن

الدارجة الاستعمال في المشرق العربي كلمة (مشط للأرض).

(١) كلمة (الحيوان) فقصدت بها الكاتبة المحاضر أو الملقن أو الذي كان يشرح لها عن فنون كتابة القصة، وهو أسلوب دارج في أمريكا، مسبة غير ذamaة ولا مذمومة، ولا تعنى تحقرها أو تقليلها من شأن المحاضر في مثل هذا الموقف.

حياتها قبل موتها، وفي قصه أخرى كانت الشخصية عبارة عن فتاة شابة، أحبت والدها، ولاحظت أن أمها المطلقة التي تعيش معها، بدأت ترافق شخصاً آخر، فالتوتر هو الذي يجعلنا نصر على أسناننا في منامنا، إنه الارتعاش الذي يصيبنا ونحن نقرأ قصة تشد اهتمامنا.

### تأمل ملامح أطراف النزاع أو الوفاق في حالة الصراع

وعودة إلى المرأة الحامل وهي تلم أوراق الشجر، وزوجها يحرق تلك الأوراق، أرى أهـم على وجهه، والاضطراب في يديه وهو يدفع أوراق الشجر ببطء إلى النار، أسمع تنهيـتها، أبدأ بمعرفة أنها سبق وحملت حملاً فاشلاً، وحملها الحالي كان غير محدد المعالم بالنسبة لها وله كذلك، وهـما لا يحدـان بعضـهما عنه، وهنا يكمن التوتر. بعدها أنتقل إلى الصراع.

وأعتقد أن الصراع هو نتيجة احتكاك بين الأحوال الحالية وبين حاجة ماسة للشخص الرئيس، وفي أحد كتبـي عاشت طفلـة في مناطق سهول البريري، تـريد أن تقرأ الكـتب التي يـملكـها جـيرانـها، وـكان ذـلك الجـار يـضعف بـسبب جـنـون أو شـعـورـ بالـعزلـة، فـيـصـبـحـ الأمـرـ هـنـاـ أـشـدـ صـعـوبـةـ عـلـىـ الطـفـلـةـ كـيـ تـذـهـبـ لـطـلـبـ استـعـارـةـ الكـتبـ، وـفيـ روـاـيـةـ أـخـرـيـ كـتـبـتـ عنـ اـمـرـأـ تحـاـوـلـ أنـ تـقـنـعـ رـجـلـاـ لـلـبـقـاءـ معـهـاـ، لـكـنـهـ شـابـ وـمـراـوغـ، وـهـيـ لـيـسـ مـتـأـكـدةـ مـنـ نـفـسـهـاـ، وـخـاصـةـ فيـ أـمـورـ الـحـبـ.

### انجلاء الصراع أو انتهاءه

وعودة ثانية إلى الزوجين اللذين يـمشـطـانـ أـورـاقـ الشـجـرـ لـحرـقـهـاـ، أـتـذـكـرـ أـتـذـكـرـ أـوقـاتـاـ عـشـتـ فـيـهاـ مـعـ زـوـجـينـ أـصـبـحـ الـصـرـاعـ بـيـنـهـمـ وـاضـحـاـ جـداـ لـمـ هـمـ حـولـهـمـ: مـعـ أـنـهـ لـمـ يـكـنـ ظـاهـراـ فـيـ الـبـدـاـيـةـ، وـعـلـىـ مـ كـانـ الـصـرـاعـ؟ـ وـبـالـتـدـرـيجـ ثـبـتـ ذـلـكـ الـخـلـافـ ثـمـ تـكـشـفـتـ بـعـضـ أـسـبـابـهـ، وـعـرـفـ الـخـارـجـوـنـ مـاـذـاـ يـجـريـ، وـمـنـ هـوـ الـذـيـ يـحـصـلـ عـلـىـ مـاـ يـرـيدـ مـنـهـمـ، وـفـيـ حـالـةـ الـزـوـجـينـ اللـذـينـ فـيـ قـصـتـنـاـ، أـحـسـ أـنـهـ لـاـ بـدـ أـنـ يـسـافـرـ بـعـدـ مـدـةـ طـوـيـلـةـ نـسـبـيـاـ فـيـ عـمـلـ مـاـ، وـهـيـ لـاـ تـرـيدـ أـنـ يـتـرـكـهـاـ لـأـنـهـ تـخـشـيـ أـنـ لـاـ يـعـودـ لـهـاـ وـقـتـ وـضـعـ الـطـفـلـ.

## بروز المفارقة

وهنا تظهر المفارقة. إن الأزدواجية والتضارب في الطبيعة البشرية يمكن أن تحرك أحداثاً عظيمة من المفارقات، وخاصة وأن درجة ما من التناقض مخلوقة في كل إنسان، وكل شخص، وحتى أكثر زوجين حباً لبعضهما، ففي بعض الأوقات نعجب كيف تصبح حياتهما إذا اختفى أحدهما فجأة بطريقة ما؟ ولو دون ألم، فربما يكون الرجل الذي يدفع العشب وورق الشجر للنار ممزقاً، لأن عليه أن يسافر بعيداً في رحلة مهمة من أجل العمل، وفي نفس الوقت يريد أن يبقى مقيماً مع زوجته ليحضر ولادة الطفل، ولكنه مسرور في الواقع لأنه دعى للذهاب بعيداً، لكنه خائف لأنه يحبها، وهكذا فأنا أراه أنه على وشك اتخاذ قرار، أو مكاشفة ما، هي تريد، وتريد، وهو يريد ولا يريد.

## زيادة الهموم والتعقيدات، وزيادة التكثيف معاً

بعد ذلك أنتقل إلى التعقيدات أو العوائق، ففي كتابة القصة القصيرة، أميل للتفكير في التعقيدات لا العوائق، لأن التعقيدات بالنسبة لي تبدو أخف وألطف، أكثر حساسية، وتتطلب فكراً أعمق وعنيفة، بينما العوائق فأراها أثقل، جامدة زلقة صعبة على التسلق، أو غاد يقتلون أو قوى للقهر. لكن التعقيدات والعوائق كليهما عناصر تدخل في القصة لإعلاء طاقة القصة، إنها حواجز طريق وضعت لتعيق الشخصية الأساسية من وصولها لما تريد، واعتماداً على عمق وحجم قصتي، فيمكن أن تكون تلك التعقيدات مجرد تطور حوار بسيط، أو قنابل زمنية فعلية، أي أن كليهما يهاجم، سعوداً للقمة، ومن ثم لحل يضعانه كلاهما، وبالتالي فرأى أنها فكرة جيدة لتنظيم العوائق لزيادة التكثيف والحدة، وأعلم أن التغلب على كل تعقيد أو عائق سيضع شخصيتي الأساسية أقرب إلى تلبية حاجته أو حاجتها.

وعند كتابة قصة حياة صعبة في القرن التاسع عشر، في باراري نبراسكا، بدأت بعمل قائمة بجميع الأشياء التي قد تحدث سوءاً لأي شخصية تعيش في تلك السهول من أصغر ضرر غير مريح إلى حد المأسى وبدت قائمة التي

أعددتها كما يلي: 1. عدم وجود كتب 2. ضرورة جمع روث البقر الجاف 3. ضرورة إحضار الماء من أماكن بعيدة 4. أفاعي 5. أمطار غزيرة 6. عزلة 7. مصائب الجراد 8. أعاصير 9. حرائق في الغابات 10. عداوات الهندود الحمر 11. الخوف 12. الموت.

### لا بد من فكرة بارعة أو مفاجئة

وعودة إلى الزوجين اللذين يحرقان ورق الشجر في قصتي، ما الذي يمنع شخصيتي الأساسية، والتي هي المرأة الحامل، من الحصول على ما تريده، وهوبقاء زوجها معها عند ساعات وضع الطفل، فلا بد من فكرة بارعة أو مفاجئة، خاصة وأنه محتاج للسفر في رحلة عمل. وفي ظل إمكانية عدم الاهتمام برغباتها وحاجتها، وخوفه شخصياً من الولادة، واعتباره داخل نفسه أنه قد لا يعود ثانية.<sup>(1)</sup>

**نفور بعض الكتاب من التخطيط للقصة أو من هيكلة الحبكة**  
قد يقلق بعض الكتاب حول زيادة التخطيط لقصة ما، خوفاً من أن وضع خطوط رئيسية أو ملخص للحبكة قد يحرمنها من العفوية والتلقائية، ولكن بعد مرور السنوات في مهنة تعلم فن الكتابة اكتشفت أن أكثر شيء تافه يمكن أن تفعله هو محاولة إقناع ذلك النوع من الكتاب بأن الحبكة الموضوعة مقدماً يمكن أن تكون مفيدة، وأن أكثر ما استطعت قوله، بعد إنجاز قراءة قصتهم هو الإشارة إلى السؤال الدرامي الرئيس، التوتر، وبعد أنها استطاعوا إنجاز ما أرادوا بالحدس والبديهة.

<sup>(1)</sup> حسب التراث الغربي والمفاهيم المترافق عليها وخاصة في أمريكا، حتى لو كان كلا الزوجين متباينين متحابين، ثم اضطررت الظروف أحدهما أو كليهما السفر بعيداً لمدة تزيد عن السنة شهور مثلاً وحتى لو لم يكن بينهما خلافات جوهرية، فإن كلاً منها سيتخذ خليلاً يملأ فراغ المسافر وبصمت ربما، كتراث مقبول، وقد تعود المياه إلى مجاريها أو لا تعود، فيترسخ الوضع الجديد بزواج أو الاكتصار على المصاحبة لسنوات أو لبقية العمر.

## البديهة لا تكفي

لكن البديهية لا تساعدنـي كثيراً وأنا أحبـك قصـة، وأميل إلى الظن أنه لا يمكن الاعتمـاد علىـها مائـة فيـ المائـة حتىـ بالـنسبة لـلأـفراد الـذـي يـعـدوـنـها الأـسـاسـ. إنـني كـاتـبة مـقـتصـدة، وأـكـرـه إـضـاعـة أيـ شـيءـ، كـنـتـيـةـ لـذـلـكـ لمـ أـشـعـرـ أـبـدـاـ أـنـنيـ (فـكـرـتـ أـكـثـرـ مـاـ يـجـبـ) لـلـقـصـةـ، أوـ أنـ مـتـعـةـ الـاـكـتـشـافـ قدـ زـالـتـ، وـلـأـنـهـ وـحـتـىـ لـوـ فـكـرـتـ بـعـنـيـةـ فيـ الـخـلـصـيـةـ وـالـاتـجـاهـ الـعـامـ الـذـيـ قدـ تـأـخـذـهـ الـقـصـةـ، وـلـاـ يـوـجـدـ لـدـيـ فـكـرـةـ عنـ شـخـصـيـتـيـ روـايـتـيـ الـتـيـ نـحـنـ بـصـدـدـهـ، مـاـ سـيـقـولـ كـلـ مـنـهـمـ لـلـآـخـرـ، وـرـيمـاـ سـيـحـضـرـ أـحـدـ الـجـيـرانـ وـيـقـولـ شـيـئـاـ مـاـ لـهـمـ حـوـلـ الـحـرـقـ وـتـلـوـثـ الـبـيـئةـ، وـرـيمـاـ يـقـرـرـانـ زـرـاعـةـ جـوـزـةـ الـبـلوـطـ سـوـيـاـ، أوـ رـيمـاـ لـاـ تـخـبـرـهـ أـبـدـاـ بـأـنـهـ وـجـدـتـ جـوـزـةـ بـلـوـطـ، وـلـاـ أـكـوـنـ قـادـرـةـ عـلـىـ مـعـرـفـةـ مـاـ سـيـجـرـيـ حـتـىـ أـبـدـاـ بـالـكـتـابـةـ الـفـعـلـيـةـ.

قرار اتخاذ القصة لشكلها النهائي يأتي أثناء كتابتها، وبعد قضاء وقت أطول مع شخصوص القصة للتعرف عليهم جيداً

والشيء الوحيد المؤكد بالنسبة لي هو أنـنيـ أـحـبـ الـقـصـصـ الـتـيـ أـقـرـفـهـاـ، وـبـالـتـالـيـ الـقـصـصـ الـتـيـ أـكـتـبـهـاـ، وـالـتـيـ تـعـيـدـ تـشـكـيلـ الـحـيـاةـ، وـلـذـاـ فـسـؤـالـيـ الـدـرـامـيـ الرـئـيـسـ سـتـكـونـ إـجـابـتـهـ دـائـمـاـ بـ(ـنـعـمـ)ـ فيـ الـذـرـوـةـ، فـالـمـرـأـةـ الـحـاـمـلـ سـوـفـ تـتـحـقـقـ فيـ الـغـالـبـ كـمـ هـيـ قـوـيـةـ، وـسـوـفـ تـرـىـ ذـلـكـ مـثـلـ جـوـزـةـ الـبـلوـطـ أـنـهـ نـاضـجـةـ مـعـ اـحـتـمـالـ: هـلـ سـيـلـغـيـ زـوـجـهـ رـحـلـتـهـ وـبـقـىـ مـعـهـ؟ـ هـلـ سـيـغـادـرـ؟ـ سـأـكـتـشـفـ هـذـهـ الـأـمـورـ عـنـدـمـاـ أـتـقـدـمـ فيـ كـتـابـتـيـ، وـبـعـدـ قـضـاءـ وـقـتـ أـطـولـ مـعـ هـذـيـنـ الـزـوـجـيـنـ، أـنـمـوـ بـعـدـهـاـ لـدـرـجـةـ أـنـ أـعـرـفـهـمـ جـيـداـ، وـأـتـاـكـدـ كـمـ يـشـبـهـانـيـ فيـ مـخـاـوـفـهـمـ وـفيـ تـنـاقـضـاتـهـمـ.

## الشعور بالرضا من نفسك ومن عملك

هذه المرحلة من الحبكة، كما يمكنـكـ أنـ تـتـصـورـ لـاـ تـتـأـتـيـ فيـ جـلـسـةـ وـاحـدـةـ، بلـ قـدـ تـاخـذـ سـاعـاتـ عـدـةـ أـحـيـاناـ، ثـمـ بـضـعـةـ جـالـونـاتـ مـنـ الـقـهـوةـ، أوـ تـمـشـيـةـ (ـمـشـوارـ)ـ بـصـحـبـةـ الـكـلـبـ، أوـ اـتـصـالـاـ هـاتـفـيـاـ، أوـ رـيمـاـ تـحـتـاجـ إـلـىـ شـهـورـ، وـغـالـبـاـ مـاـ يـظـهـرـ لـيـ أـنـ تـسـعـينـ فيـ المـائـةـ مـنـ الـكـتـابـةـ تـفـكـيرـ، وـ10%ـ كـتـابـاتـ

متجلة، أو خريشات. وبما أنني شبّهت حبّك القصص والروايات كدارسي العصر الحجري (باليونتولوجيا) بأنها عظمٌ مُحِيرٌ، أخيراً أستطيع القول إن الحبكة تأتيني بسهولة مع شعور بالرضا بلا حدود.

أما بالنسبة للقراء فسواء كانوا من نوع إنسان الكهف الأول يجتمعون أو يلتقطون حول النار، أو كانوا متحضرین يستخدمون وسائل المواصلات الحديثة كثيراً في حياتهم، وبينماون بقراءة رواياتنا في قطار الساعة الخامسة وخمس وخمسين دقيقة صباحاً، ببساطة لا نكتفي ببأثارة القراء إلى حد الدموع، فالحبكة هي أعمق من ذلك، كم هي شيء غامض، وكم تشعرك بالرضا لدرجة أنه لكي تتقن فن الحبكة عليك خلق عالم يجعل فيه شخصينا وتصرفاتهم وحواراتهم لا يمكن نسيانها.

□□

## الشعر

□ قصائد مختارة من الشعر الفندي الحديث

..... بقلم: بو كاريلان ..... ت: عزالدين محمود

□ من الشعر التركي الحديث

..... بقلم: أطاطا أول بهرام أوغلو ..... ت: عبد القادر عبد اللي

□ شاعر معاصر من الهند

..... بقلم: سبود سردار ..... ت: د. نذير العظمة

قصائد روسية مختارة

..... بقلم: آنا أخماتوفا ..... ت: د. ثائر زين الدين



## قصائد منتارة من الشعر الفنلندي البدائي

غرفة بلا بدرار

للساعر: بوكاريلان  
ت: عز الدين محمود

الترجمة الإنجليزية للشاعرة: آن بورن

بوكاريلان واحد من شعراء فنلندا الرواد، يكتب بالفنلندية السويدية، ولد عام 1926 من أبي يعمل موظف بنك. ظهر أول كتاب أشعار له في عام 1946. ونال درجة الدكتوراه عام 1960. كتب منذ ذلك الوقت أربعة عشر مجلداً شعرياً، علاوة على كونه روائياً ومسرحيّاً وكاتب مقالة وناقداً. كما أنه يكتب للأطفال. وقد ترجمت أعماله إلى الفنلندية والدانمركية والنرويجية والألمانية والإنجليزية والبولونية والسلوفاكية والفرنسية. لكن هذا الكتاب هو أول طبعة كاملة لشعر كاريلان تصدر بالإنجليزية.

في عام 1980 منح كاريلان، مع بعض المميزين الآخرين، درجة الأستاذية لخمس سنوات من قبل لجنة الدولة الفنلندية للآداب.

آن بورن: مترجمة وكاتبة وشاعرة واسعة الشهرة، نالت درجة الماجستير في الفنون في اللغة الإنجليزية والآداب من جامعة كوبن هاجن، ودرجة البكالوريوس في الآداب من جامعة أكسفورد.

ترجماتها المرهفة لشعر كاريلان نشرت سابقاً في الكثير من المجالات والدوريات.

ملحة عن الأدب الفنلندي من مقدمة الطبعة الإنجليزية:

فنلندا . البلد الاسكندنافي الأبعد عن بريطانيا يمتلك، مثل كندا، ثقافة ثنائية اللغة. فاللغة الفنلندية تنتمي إلى عائلة اللغات الفنلندية الأوغرية التي تشمل الفنلندية الهنغارية وحوالي عشر لغات أخرى محكية في

دول الاتحاد السوفيتي السابق. وهذه بدورها مختلفة كلّياً عن اللغات الاسكندنافية. لكن نظراً لأن فنلندا ظلت جزءاً من السويد طوال ستة قرون، فإن السويدية كانت اللغة الرسمية، ولغة معظم الأدب المكتوب حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبالتالي فإن التنوع المحكي والمكتوب في فنلندا يصطدح عليه الآن بالفنلندي السويدي.

وعلاوة على الشعر الشعبي في فنلندا والذي انبثقت منه ملحمة "كالفالا" فإن الأدب قد تناهى وازدهر عبر القرن الماضي بالفنلندية السويدية؛ إذ شهدت نهاية القرن العشرين ازدهاراً في كل أجنسه وفي شهر أكتوبر من عام 1985 شارك عدد من الشعراء الفنلنديين في مهرجان فنلندي للمجتمع الشعري بلندن وكان من بينهم بوكاريلان مصنفاً كأعظم شاعر يكتب في فنلندا حالياً. وهو مقروء بنجاح كبير في أمريكا. وقد نشر منذ مجلده الأول عام 1946 وعلى مدار ثلاثين عاماً ما يزيد على اثنى عشرة مجموعة ومحاترات شعرية. كما كتب قصصاً قصيرة وروايات وتمثيلية وكتب أطفال، علاوة على أعمال كثيرة قدمها للراديو والتلفزيون. نشرت قصائد عديدة لكاريلان مترجمة في المجالات والمحاترات الشعرية، لكن هذه هي أول مجموعة كاملة له بالإنكليزية. ورغم اعتراف كاريلان بالتأثيرات الأولى لجورج تراكل والكتابين الفرنسيين جاكوب والوار، وبالدرجة الأولى والأس ستيفنسن، إلا أن شعره يظل ذاتاً فريدة.

وكما يفعل الشاعر الفاروري<sup>(1)</sup> ويليام هانيسن، فإن كاريلان يستمد الكثير من إلهامه من الطبيعة، من حضور شتائها الشمالي القاسي، ومن سمات ربيعها وصيفها اللطيفين. إن الطبيعة بالنسبة إليه هي مجاز اللغة، وبالتالي فهي لغة بذاتها.

وفي مقالة له نشرت بترجمة إنجلizية في أيار 1984 يصف كاريلان ما الذي يعنيه هذا في سياق كتاباته: "المشهد حيّز شاسع. حيّز اللغة هذا يوجد داخل كلّ منا، غير مُعبر عنه بدرجة تزيد أو تنقص".

<sup>(1)</sup> نسبة إلى أرخبيل فارو Faero الدانمركي في المحيط الأطلسي شمالي إسكنلندا.

هناك مشهد للعالم، وللمكان الذي يوجد المرء فيه، ولحياته ذاتها، لزمنه وموته ولعقله وخياله. وتتدخل كل هذه التأثيرات في شعر كاريلان بتفاعل واعٍ لكل منهما ضمن توحيدٍ خفي غامض وبأسلوب موجز مجرد واضح وشكل مقتضب.

يكتب كاريلان بجمالية غنائية مرهفة عن جوهر التجربة الإنسانية. وتحت جزئيات السطح الخادع ببساطته تكمن عوالم أبدية: أصداء ناعمة، أسرار وأحزان إشارات ونواقيس خطير.

قصائد عديدة ارتكزت على العالم الطبيعي، وقصائد عديدة أخرى هي عوالم باطنية سواء كانت تتمعن في مغزى تلك الفضاءات التي تبدو ظاهرياً واضحة المعالم كما في "تأمل بعض الأساتذة الفلمنكيين القدامى" أو كانت تستعيد مشاعر وارهاسات بيوت الطفولة كما في سلسلة قصائد "الفناء".

في عالم كاريلان نجد أن المساء الاعتيادي للحياة اليومية، ببساطته وهدوئه، بما فيه ونعمه، لا يقلَّ تناغماً وإثارة للتأمل عن النظام الكوني ذاته.

فأمراة العجوز على الشاطئ منحنية فوق الدلو هي نموذج بدئي تم تصويره بالحد الأدنى من الزخرف.

من مجموعة تحولات المشهد 1957 نقطة انطلاق

### نقطة انطلاق

وحده. الذي مشى الدروب على متن سجيته  
سامعاً. ملاحظاً من يعبرون.

وحيد، مجرد وحيد  
حيث لا صوت ولا يد كجمرة تلسع  
سكونية الساعات. الدفقات عن الحياة  
وحده الذي مشى الدروب وحيداً  
ودون أن تهجره الوحدة.  
وحده يملك نقطة انطلاق...

### موسيقا ناعمة

موسيقا ناعمة كحديث هادئ  
والثلج يذوم عبر النافذة  
والسكون بعد وجبة  
خبز مهشم ودم  
مشكل كحلاقة من نار  
عبر مسارب في عين  
ارتدى إلى الداخل حيث الكون

### غريب

شخص آخر أنت في هذه المدينة  
جادأت بأوراق من الصقبح  
والوقت.

بعيد خلف الشوارع الحجرية للحياة.  
شبابك، خطاك  
تراها جمياً في الذاكرة،  
كانها بهائم ترنو إلى الربيع  
تحت تيجان الخريف

### تحولات المشهد

تحولات المشهد  
نشوة نوم البحر صرخة قرب السرير  
حيث كان الحب قد استيقظ لتهوه.  
مشهد أبيدي  
كتحلق السحب في الريح،  
أصوات قبل أن يحصدها الموت  
بشر، انسياق قطuan  
والليل المتساقط صمتاً.

أبديّة التقلبات المظلمة

للموج

متالقاً من خلال الدم

معناً فيك

أرى تلاعُب وهم الضياع

والثقل الطاقي لجبال تحترق.

### مساء

مساء مع الشجرات الأربع

ولريح

مع الأخرين. غيمة تمسّك غيمة

تعبران

والوقت حين الكلمة

مُرِيَّدةُ الأساس، تدور

كحجري بيضوي ينمزف

أو كقلبٍ

تحولت تخومه،

مشهد دائم التحول

ورغم ذلك فهو دائماً عينه.

\* \* \* \*

### مُكتملٌ

ضوءٌ نهارٌ ساطعٌ يجيء

عبر النافذة، خريف

يحفزُ القیعان الشاسعة

وحيينها، وفي إشراقة السكون

حقولنا تزرع،

تحلق الطيور، ومثل ماء النبع

تنهمر الأصوات عبر القبة الشفافة الوميض.  
وفي الختام، اللقاء مع الصمت  
نصبّ، بلا حراك، كشجرة.

\* \* \*

من مجموعة "اليوم العتدل" 1960

### مشوار خريفي

رجل يسير عبر الغابة  
في يوم متبدل الضياء  
يلتقى القليل من الناس  
يقف، يرقب السماء الخريفية.  
إنه متوجه إلى المقابر  
ولا أحد يسير خلفه

\* \* \*

### في فجر حزيران

في ذلك الفجر الحزيران مضى مجدفاً.  
ولا بساً، مشيكاً بخطة العنق،  
ورافعاً سرواله  
وعبر هدأة الخليج، يستدير  
محدقًا وراءه.  
هناك كانت الجزيرة، هناك زوجته،  
وطفله ينام.  
أشجار، والريحُ هناك تستريح.  
وجاء أول النسيم في الصباح،  
وانكسرت  
مرأة ذاك الماء.

## العشب الأصم

لا القلب يتفق مع حدوده  
لا القصيدة مع الواقع،  
ولا الواقع مع حلم الإله.  
أيُّ حوار هذا الذي يغيِّرك  
مع ذلك، لا تغير؟  
لا تنقب بين العشب الأصم  
نقب العشب الأصم

\* \* \*

## امرأة عجوز وممر

وميضٌ ضوء فوق الحقول  
لم نستطع تبيان مصدره. كل الأماكن السهول والغابات  
تحت سماء ليكية الزرقة. القصبات اليابسة  
تشع كالذهب قرب المياه الراعشة.  
على الشاطئ امرأة عجوز تتحنى فوق دلو  
تغيب عبر دوحة دون أن ترانا  
نتابع المسير  
في لبده تعلمنا أن نتبع خطها العجوز،  
لكن ممرها اختفى في الدوح  
وبعد، جاءنا صوت القصب قبل أن تجيئنا الرياح  
وفي الختام شاهدنا الوميض في السماء  
يولد الضوء الذي يأتي من الظلام  
ثم يمضي باسماً.

\* \* \*

## الجنود

مُتمرثين في زجاج النافذة المصلب  
يعبر الجنود، يختفون  
في المدينة التي تنغلق وراءهم  
في داخل الجرح الذي  
أبداً لا ينغلق

## قل لي

قل لي قبل أن تغادرني  
إن كان هذا السأم الذي أحسسته  
حتى خلال الليل  
إن كان هذا العالم الذي لا ينام أبداً  
يخطو  
متحركاً تجاه ذات الغاية  
قل لي قبل أن تغادرني  
إن كان ثمة ما قيل أو لم يقلْ  
أنت يا من تعرف كل شيء ولا تحيب  
على الأسئلة  
فقط تتحرك فوق الحقول، كالطائرة النذير،

\* \* \*

## باكورة الصباح

باكورة الصباح، باكورة الأعشاب  
هدأة الدروب، مزارع واسعة، مروج،  
مسالك أليفة الظلال، ومنزق من ضوء  
ونحن نتقاسم السكون، والخاطر العالق في المكان.

\* \* \*

## ليل طويل

يوماً ما حين تكون التخوم بين الأمس  
والغد  
تغيراً في الضوء، بالكاد نشعر به،  
والشجرات تنتصب حراساً خلف النافذة.  
مساءً ما في خريف عمرك، تزحف فيه موجة باردة  
ببطء عبرك.  
لا شيء تعرفه عن الظلمة التي تهمي  
إنه الله يراقبك وانت تحتضر  
في ضوء القمر  
حياتك التي تعيشها، مقاسة بهذا الليل،  
بالغة القصر.

\* \* \*

من مجموعة "في حجرات مظلة"

## 1976 في حجرات مضاءة"

. 1 .

من فوق تلة أرى بحراً فسيحاً.  
تحت صفاف الغيمة الظلماء.  
سطح دائم التبدل  
متحركاً رغم الثبات.  
السطح كاملاً الصفاء  
مقابل للظلم  
وتمتمات الموج في تتبع ربيب  
وتحت هذا الفيض ظلمة  
برودة وصممت.

\* \* \*

. 2 .

الأرض تظهر الوقار  
لما تخبي من موتي.  
المسرح فائق البهجة، جماله فتان  
والجذور الرزينة تجعل الناج براقاً

. 3 .

زهرة القنبيط سحابة صلبة،  
قوامها دماغ.  
كل زهيرة فرع من الأصل.  
تنمو ولا تُرى  
مخبأة مخضرة الأوراق  
تنتبج،  
نافورة من أرض  
رائحة خفيفة من سُمٍّ  
كأنما عيونها عمياً  
أو ملائنة بالدموع  
لكنها ليست كما تبدو.

. 4 .

لست أنا مصباحاً يشع في المرات التي توغل في الظلام  
أنا المرات التي توغل في الظلام  
وأنت لست نافذة مفتوحة للراكضين في الدروب  
أنت هذه الدروب  
نحن لسنا البيت طافياً على الهواء، أدنى من الجسور  
نحن البيت والهواء والجسور  
نحن الحجرة والمرات والبيت  
إتنا الآن مدينة.

## 5

ليس الزمان ما يغيرنا  
بل المكان: الغابة المنخفضة كأنها الوشاح  
قائماً يحيط بالمساء، حين كنا لم نزل أطفالاً.  
وللأيام يصل إلى أقدامنا.

إنه الدرب الذي استطاع خارجاً  
وذاتها الأشجار والبيوت والبشر  
ناظرين خارج النوافذ.

تلك النوافذ المكان، لا الزمان.

غرفة الأطفال، غرفة العشاقِ  
حيث العصافير تطير، داخلةٌ وخارجيةٌ  
وغرفة لذلك الذي ينام، بخفةٍ  
حتى تنفس الموت بها لا يسمع.

الاثاث ذاته في الغرفة  
الأغصان ذاتها. أمامها.

كما لو كانت الغرفة تحديداً  
الذي لا ينتهي.

من مجموعة "النهار إلى اختلاف" 1983

## المعمرون

قابلناهم على الطريق المنحدر  
أولئك المعمرون  
منهكون، رغم الظل والبراد.  
كأنهم قد طلبوا السماح  
 وأنهم لم يجرفوا على الطلب  
عيونهم مثبتة في القاع  
يخشون السقوط  
في السماء.

\* \* \*

## مدار

ونهضون تاركين المائدة  
ويخرجون عبرنا بعيداً  
ويتركون فوق المائدة السراج  
لنا... لنحنني.. ونطفأه..  
لكي. فقط. يظل ضوء باهت من ثلج  
وراء النوافذ الفارغة.

\* \* \*

## المدينة

المدينة شبح يكبر فوق السهل المشمس  
في البدء بضعة معابر منذورة للآلهة  
وعبر السنين دروب تتلوى وأقواس،  
ساحات تهجع في القيلولة وتتضمر في الصباحات.  
غلالات أنهار تجاوز أسواراً خرساء، وجسور  
تسود بالعبادين.  
كركرة للماء. أو لأصوات تعلو  
في الغياض المقدسة، صرخات طيور وأطفال،  
ومن الداخل شوارع تزخر وبيوت تضطرب  
وليل مقمر وصمت.  
وحدها الوادعة كتضرع، أغنية النهر المحضرة  
 وأنفاسه.  
رعدة، وامتداد الشاطئ الموحل الذي يغوص  
في الأبخرة المتماوجة. وفي الصباح  
يلعب الأطفال ثانية في الهواء المنعش الوضاء.  
واباً عصف الزريح وتحت الجسور ترى  
سرير النهر القائم، فقاعات الغاز الرمادية

وتسمِّي أصداءً من الصدع الغائر.  
بُطئنا في الليل يتقدم السديم المُرعب  
كل صرخة في النوم هي الأرض ترتعش  
أما في وضح النهار فالهممات البشرية تعلو  
على أجنحة سعيدة بضربياتها السوداء.  
ومع ذلك، أحياناً، وعند الجسور، تتسع الفجوات  
مفتوحة إلى الأعماق.  
وقتها تصعد الكهوله، تهوى أقرب إلى العدمية الأولى  
والغياض المورقة تذوي بينما العويل المتلطم  
ينطلق من بين النیام.  
في المتسع قرب الهاوية السحرية.  
سقوط خاطف في الغمر: صرخة الغرقى. أنصاف النیام  
يتخاطفهم الموت. وفي المساء يظل الهواء  
معباً بعطر الورد، وفي الصباح  
بنكهة الخبر الطازج، وأولئك الذين مازالوا يرون  
ويسمعون الجمال  
لبرهة يتمسكون بالمدينة والسهل والسماء مجتمعه.  
ضواري الموت معدة للطراز، وفي الصمت  
صوت طفل يعلو كوردة خارج الضوء  
إنذار، إشارة.



## من الشعر التركي الحديث

للشاعر: أطاؤل بهرام أوغلو  
ت: عبد القادر عبد الله

ولد الشاعر في إسطنبول عام 1942. أمضى تعليمه الابتدائي في قارص وتشانغري. في عام 1966 تخرج في قسم اللغة الروسية وأدابها من كلية اللغات والتاريخ والجغرافية في جامعة إسطنبول. انتسب إلى حزب العمال في تركيا عام 1962 مشاركاً في أول عمل تنظيمي. كان أحد مؤسسي اتحاد البراءات الفقيرة.

ساهم بتأسيس مجلة "التحول"، وتحمل تسجيل ملكيتها باسمه. في عام 1970 أصدر مع عصمت أوزال مجلة "أصدقاء الشعب". في العام ذاته غادر إلى إنكلترا، ومنها إلى فرنسا. عمل في فرنسا حارساً لنادي ليلي، وكاتباً في فندق، ومعلماً. في عام 1972 أجرى بحثاً حول الأدب السوفيتي في كلية الآداب. جامعة موسكو. عاد إلى تركيا عام 1974. عمل دراما تورغا في إدارة مسرح المدينة في إسطنبول. أسس مع شقيقه نهاد مجلة "الميليشي" عام 1975. كما كان أحد مؤسسي مجلة "جهد الفن". تسلم الأمانة العامة لنقابة الكتاب في تركيا عام 1979. عمل في دور النشر. بعد انقلاب 12 أيلول 1980 سجن عشرة أشهر في قضية رابطة السلام عام 1982. تابع ندوات حول الشعر التركي العالمي في مركز تابع لجامعة السوريون الفرنسية، وقدم فيه بعض الدراسات. نشر أولى أعماله الشعرية في جرائد ومجلات محلية باسم "أطاؤل غوروش" المستعار. لفت الانتباه إلى شعره من خلال التماذج التي نشرها في مجلات معروفة في أثناء دراسته العليا. جمع أشعاره التي كتبها في تلك الفترة، وأصدرها في كتاب "جنرال أرماني" عام 1965. تأثر في أشعار شبابه بأورهان ولبي وأتيلا إلهان والحداثة الثانية. برزت هويته الشعرية

الحقيقة من خلال قصائده المنشورة في المجالات الثقافية بين عامي 1965-1971. توجه إلى الشعر الواقع الاجتماعي. ويعتبر أحد أبرز ممثلي جيله. قدم خمسة عشر كتاباً شعرياً، منها: "يوم ما بالتأكيد 1970" ، "أي مطر.. أي شعر.. 1976" ، تحت الحصار 1978" ، رباعيات 1983" ، نيسان سابق 1987" ، "لا أمة للأطفال 1988" ، أنت حبيبتي 1993" ... قدم مجموعة كتب نثرية، وموسوعة الشعر التركي في جزأين.

## ربيع

أرفع رأسي إلى الغيوم  
وأنتمم كأنني أدعوا.  
أختسل مع الطيور والأعشاب  
ومع الريح والربيع.  
الشمس تلذغ جفني  
آه، لا يمكن الوثوق بشمس الربيع  
اهذا حلم أم علم؟  
كأنني موجود، وغير محسود.  
في مقهى ساحلي، في مدينة جنوبية  
ومع انبثاق السنابل إلى ما لا نهاية  
يمكنني أن أكمل عمري هكذا  
هنا، مع نفسي.  
لم أقبل طائراً من لسانه أبداً  
لعلني أقبله ذات يوم  
لعلني أغدو رحباً ذات يوم  
فأنسم فوق السنابل  
أريد أن يمتزج قلبي مع يوم صيفي  
كى أولد من جديد في تغريد طائر.

\* \* \*

## قصيدة على بحر الغزل للولد الواقف ببابي

الولد الواقف ببابي  
يدرك بمشهد سهل  
تترافق الشمس في شعره  
ويتململ بحر في عينيه  
تتوحد الأزمان كلها  
مع الولد الواقف ببابي  
تولد جبال متشقة  
وتتعمق المحيطات  
يبدأ عشق، وينتهي  
وتستمر الأرض بالدوران  
يتعقب الليل والنهر  
في نظام لا يخطئ  
الولد الواقف ببابي  
لا علم له بشيء من هذا  
تدفق الحياة من دون توقف  
من داخلها وخارجها.

\*\*\*

## هذا العشق ينتهي هنا

هذا العشق ينتهي هنا، وأنسحب ذاهباً  
في قلبي طفل، وفي جنبي مسدس  
هذا العشق ينتهي هنا، وأياماً سعيدة يا حبيبتي  
وأنا أنسحب ذاهباً كما يتدفق نهر.  
المدينة النائمة ساهمة؛ هي ذكرى الآن  
ويتنفس الجنود والأطفال في مجموعات الصور

ويخلو وجهك كزهرة بريه  
ويتعمق النوم والنسيان تدريجياً.  
كنا نتمدد متباورين والعشب رطب  
كم كنت جميلة! وكيف كان صيفاً فريداً!  
حكوا عن هذا دائماً، أي عن عشق مفقود  
تمر المدن الميتة كلها من هذه الدنيا  
هذا العشق ينتهي هنا، وأنسحب ذاهباً  
في قلبي طفل، وفي جنبي مسدس  
هذا العشق ينتهي هنا، وأياماً سعيدة يا حبيبتي  
وانا أنسحب ذاهباً كما يتدفق نهر.

\*\*\*

## سقوط

قال الذي بجانبي: "الطائرة  
تسقط الآن"  
لو لم أعرف  
أن السقوط يعني  
النزوء باللغة الأذرية  
لمْ فوراً

\*\*\*

## من قارع الباب القادم ليلاً

من قارع الباب القادم ليلاً،  
أسعادة فقدتها،  
أم منبه بسعادة قادمة؟  
من قارع الباب القادم ليلاً،  
آلام تصرخ في داخلي،

أم ريح شارد على غير هدی؟  
من قارع الباب القادم ليلاً،  
أھو الربع الذاھب فجأة؟  
من قارع الباب القادم ليلاً،  
أھو قلبي، أم الدم المتتدفق في عروقی؟  
من قارع الباب القادم ليلاً،  
هل هو الدم الصارخ في عروقی  
صارخاً في وجه هذه البيوت التي لا دم فيها  
صارخاً في وجه هذه الأزقة التي لا دم فيها  
صارخاً في وجوه هؤلاء الناس الذين لا دم فيهم؟

\*\*\*

## لا أمة للأطفال

شعرت بهذا أول مرة بعيداً عن وطني  
أن لا أمة للأطفال  
إمساكهم لرؤوسهم هو نفسه  
الفضول في نظراتهم هي نفسها  
درجة صوت بكمائهم هي نفسها  
الأطفال زهرة إنسانيتنا  
وازار الورود الأكثر خصوصية،  
أحدهم كقطعة ضوء شقراء  
وآخر كحبة عنب سوداء داكنة.  
لا تخرجوهم من عقولكم أيها الآباء  
واحموا أطفالكم أيتها الأمهات  
أسكتوه، أسكتوه، لا تدعوه يتكلم  
إذا كان ثمة من يذكر الحرب والدمار.  
لندعهم يتربعون بحب  
ليكبروا، وينموا كالغراس

ليسوا لك أو لي أو لأحد  
إنهم لهذه الأرض كلها.  
إنهم أحداق الإنسانية كلها.  
شعرت بهذا أول مرة بعيداً عن وطني  
أن لا أمة للأطفال  
الأطفال زهرة إنسانيتنا  
وأمل مستقبلنا الوحيد.

\* \* \*

## نيسان سابق

أحببته كزُر زهرة روحى  
سرقنا عدَة أيام من الربيع  
وعبرنا من الشواطئ المنيرة الأرجوانية  
التي اشتقت إليها منذ سنين.

\* \* \*

## إذا متْ أموت مساء

إذا متْ أموت مساء  
وأرى أن الليل يأتي من بين أصابعى  
الثلج الحالك السواد يندف على المدينة  
والطرق مغطاة بقلبي.  
إذا متْ أموت مساء  
يذهب الأولاد إلى السينما  
وأريد أن أدفن وجهي في زهرة  
وابدو كأنني أبكي  
ويمر قطار من العمق.  
إذا متْ أموت مساء

أسحب نفسي، وأذهب  
 ذات مساء أذهب إلى مدينة  
 شاطئها وسط الأشجار.  
 أذهب لرؤية البحر  
 ومتابعة مسرحية.  
 إذا متُّ أموت مساء  
 تمر غيمة من بعيد  
 غيمة طفولة مظلمة.  
 يبدأ رسام فوق واقعي  
 بتغيير العالم  
 فيتداخل تغريد الطيور مع الصراخ  
 وألوان البحر مع السهول.

\*\*\*

## الساقط على الأرض

قالوا له: هيا  
 إلى الحرب.  
 ولم يقولوا شيئاً آخر  
 أخذوه من قريته  
 برفقة الطبل والزمر  
 وخلف وراءه ثلاثةأطفال  
 وزوجة وأم.  
 دسوا بيده سلاحاً  
 وجابه  
 جيوش العدو.  
 أصيّب، وسقط  
 في المواجهة الأولى  
 في صدره حفرة

ويفى جبينه ثلاثة ثقوب.  
"يا من سقطت على الأرض  
في سبيل هذه الأرض"  
هل كان لديك شبر أرض  
عندما كنت على قيد الحياة؟  
ثمة ما تعلمنه مما عشته

\*\*\*

### ثمة ما تعلمنه مما عشته

إذا عشت، فعليك أن تعيش ملء العيش  
 وأن تُنْهَك عشيقتك من القبل  
 وأن تسقط منها من شم زهرة  
 يستطيع الإنسان أن ينظر إلى السماء لساعات  
 وأن ينظر إلى البحر لساعات، والى طائر و طفل  
 العيش على سطح الأرض هو التمازج معه  
 والتمسك بالجذور التي لا تنتهي.  
إذا عانقت صديقك، فستعانيه بقوة شديدة  
 وستخوض الصراع بأضلاعك وجذعك وهو جسدك كلها  
 وإذا تمددت مرة على الرمال الحارة  
 عليك أن ترتاح كذرة رمل، ورقة، حجر.  
 على الإنسان أن يستمع للموسيقى بكل ما يستطيع  
 حتى يملأ وعيه كله بالأصوات والأغاني  
 على الإنسان أن يغوص عميقا في الحياة  
 كأنه يقفز من صخرة إلى بحر زمردي.  
 تحب أن تجذب الأقطار بعيدة، والناس الذين لا تعرفهم  
 وأن تحرق برغبة قراءة الكتب كلها، ومعرفة الحيوانات كلها  
 عليك ألا تبدل أي شيء بمتعة شرب كأس ماء  
 ولكنك يجب أن تمتلك برغبة الحياة بقدر ما هنالك من فرح.  
 وعليك أن تعيش لهم بشرف، وبكل كيانك

لأن الألام تنضج الإنسان كالأفراح  
 يجب أن يمتزج دمك بدورة الحياة كلها  
 وأن تدور في عروقك دماء الحياة الطازجة إلى ما لا نهاية.  
 ثمة ما تعلمنه مما عشت  
 إذا عشت فعش عظيمًا، وامتنع بالأنهار والسماء والكون كله  
 لأن ما تدعوه عمرًا هو هدية مقدمة للحياة  
 والحياة هدية مقدمة للإنسان.

\*\*\*

## أنت حبيبي

أنت حبيبي؛ ومن التفكير بما سيفعل ليس لديك وقت للتفكير بمن أنت  
 واحدة من الزحام وسط الزحام  
 نجمة وسط الليل، كطفولة مفقودة وذاهبة  
 أنت حبيبي، أقبل أسنانك البيضاء المخبوءة بينها شطر شعر  
 من ممارسة الحب التي لم تنته من ليلة أمس.  
 أنت حبيبي، وأطير لك نحو طفولتك  
 مساء خانقاً، وطفولتي الدامية  
 يتعب جناحاك، وتتصبّبين عرقاً  
 وتستيقظين ليلاً بجانبي وأنت تصرخين  
 وتلوحين بيديك كل صباح لامتزاجك بالمعدن.  
 أنت حبيبي، نضع ورقة بين صفحات العشق، ونؤجله  
 ما يعاش هو، الهرب في الحافلات والقطارات  
 وجسداناً متجاوران من دون أن ينざفا.

\*\*\*

## شاعر معاصر من الهند

سبود سردار  
ت: د. نذير العظمة

شاعر هندي معاصر في الأربعينيات من عمره، يعمل في تعليم اللغة الإنجليزية في كلية كولكاتا، ومتزوج من شاعرة بنغالية بارزة. كلاهما يكتب شعراً بالبنغالية. والقصائد التي ترجمناها هنا هي مختار من مختار مترجم إلى الإنجليزية. ولا نماري في أن الشعر باللغة الأصل ينطوي على نكهة وأرومة لا تنتقلان بالترجمة. لكن الترجمات الإنجليزية لقصائد سبود سردار ليست بعيدة عن أصلها البنغالي بشهادة الخبراء في اللغتين. وقسم وافر من الشعر البنغالي يترجم إلى اللغة الإنجليزية مع أنها هي اللغة الرسمية في الهند وهناك أكثر من ثلاث وعشرين لغة هندية، ومع قدرة شعراء البنغالية على كتابة الشعر باللغة الإنجليزية بدءاً من طاغور الحائز على جائزة نوبل في الأدب، إلا أنهم يفضلون أن يكتبوا الشعر بلغتهم الأصلية لغة الطفولة والحلم.

والشاعر سبود سردار ما يزال في ريعان حلمه الشعري. ابتدأ بشعر الحب الموقع على الأوزان العروضية وانتهى إلى قصيدة النثر. إلا أن الترجمة غالباً ما تضحي بالوزن والقافية، وتجرح إيقاعات ملائمة للقصائد المترجمة تخضع لطبيعة اللغة المترجمة إليها، فقصائد النثر تحتفظ بالوافر من نكحتها الأصلية لأن المترجم لا يستبدل إيقاعاً مقيداً بإيقاع حريل حرية الأصل من قيود الأوزان والقوافي يعطي فرصة واسعة للاحتفاظ بروح الأصل.

والشاعر سردار من أبرز الشعراء المعاصرين في الهند لجرأته ومبادرته، تجذبه العدالة الإنسانية ينتمي إلى الإنسان حيث كان الإنسان وتجاوز معاناته الشعرية الحدود القومية للهند فيخصوص العراق وفلسطين بقصائد من شعره، ذلك أنه أصلاً ينتمي الطرف المهمش في صراع الخير والشر فإن ثبرة الاحتجاج تحرك نبضه.

ورغم أنه يهتم بال مباشرة والشفافية إلا أن شعره يتمتع بكثافة مكتنزة بالإيحاء. كما يتمتع أسلوبه الشعري بالإيجاز الغني بالدلائل. لا يتبعك التواصل معه. لكنك رغم عدم المواربة في شعره تحتاج إلى أن تقرأ القصيدة أكثر من مرة لتدخل إلى عالمها الغني جوهراً شعرياً وتجربة إنسانية. وهذا أقرب ما يكون إلى شعر الواقعية الحديثة بمصطلح النقد الأوروبي أو الاشتراكية على المقلب الثاني من العالم. أو ربما اتجاه سردار الشعري الجديد هو من تلك السلالة.

وبالنسبة إلى شاعرنا سبود سردار عقيدة الشعر من أجل الشعر مسألة فقدت صلاحيتها وجماليات التعالي على الواقع ودم الحياة تفقد حرارتها حين تقطع عن معاناة الإنسان اليومية والدائمة.

فلذلك تبدو قصائده كالرصاصة المكثفة لتنفجر في صميم أهدافها ناراً محرقاً تحاول أن تصوغ حياة جديدة من معاناة المظلومين والمهمشين. في شعر الواقعية الحديثة من لويس أراغون إلى ناظم حكمت وبابلو نيرودا تحفظ القصيدة بتعاليها الجمالي وتُغولّذ تبرتها بنضالات الإنسان. إلا أننا في شعر سردار لا نقع على تلك المواربة الجمالية.

إنه يصوب شعره إلى الهدف بشفافية و المباشرة طاغيتين فإن وظيفة القصيدة الاجتماعية وجواهرها الإنساني يترك لها الخيار لكي تنتقيا زيفها الجمالي.

قد يلجا أحياناً إلى أسلوب الأليغوري ALLEGORI لكنه يكتفي باللمسات السريعة ويعول على المعنى الظاهر والجوهر الباطن للحياة والشعر. والقصائد التي ترجمتها هي خمس وعشرون قصيدة. اخترتها من مجموعة الشعرية بالترجمة الإنجليزية من أربع وستين قصيدة تمثل مختلف مراحل مسيرته الشعرية، عنوانها: "خارطة الطريق 25" عن دار نشر بها شاناغار كولكاتا 2004.

والقصيدة عنده تمثل لنا صورة عريضة لأنفعالات شعرية اجتماعية وانسانية لا تقلق حول أزياءها الجمالية بقدر ما تقلق حول تفاصيلها إلى الآخر. فالتواصل الشعري المتميز هو رسماً لها الأول. يطعم السرد بالشعر والشعر بالسرد بسخرية سوداء لاذعة. تعبّر عن التزام في العمق بقضايا الإنسان ومصالحه العليا برهافة وقوّة.

## بنغلادش

أنهارك هي عروقى.  
أمطارك هي دموعي.  
هي غضبي.  
لغتك هي خصبى (دورتى النباتية)  
لهجتك هي مناخى.  
جوعك هو حصادى.  
اتركى السياسة من فضلك  
خبريني كيف حالك؟  
خذى أنهارى  
خذى أمطارى  
واتركى لي  
ذاكرة المطر والأنهار.

\* \* \*

## من نيويورك شارع 125

لأنني زنجي أسود لم أستطع أن أقول كل شيء  
بنت الجيران صبية بيضاء  
لكنني أعتقد لهذا لم تستطع أن تقول كل شيء أيضاً  
لكن البيض والسود في كل مكان  
نساء ورجال يسرون جنباً إلى جنب.  
هل آذى هذا أيا كان؟  
مارتن لوثر كنغ ومارلين مونرو  
إذا سمحتما انهضا من أعماق التاريخ واستعدا لأخذ صورة.  
أود أن أصوركم كما معاً في لقطة واحدة!!

\* \* \*

## سابها سدا

إنه الآن جسد  
إنه الآن جثة شاعر  
لا تقدم له الأزهار  
لأنه لم يكن له إيمان بها أبداً  
إنه الآن صامت ولكن صمته سيلد  
الرعب حتى يبلغ الزيز

\* \* \*

## أنا لست عتمة أحد

أيتها النار، أخبريني من أنا بالنسبة للآخرين  
من قتل والدي بوحشية؟  
إنهم الآن أشجار الدفل على الطريق الأحمر Red Road  
أيتها النار أنا لست عتمة أحد.  
بالإكراه، لقد أخذوا والدي بعيداً  
من بأغرائي إلى باهارامبور في يوم مطير.  
وعاد في اليوم التالي بعد الظهر برأس تغطيه الضمادات  
فلماذا نلوم الفقير؟  
ومنذئذ فصول كثيرة مررت  
اثنان من الرجال الذين قتلوا والدي  
أخبراني وسط دخان السفائر صائحين  
لدي أسباب الآن لكي أكون سعيداً  
"أبوك" يقولون اختار "طريق غروب الشمس"  
يابني اعتنق طريق التقدم!  
ما نحتاجه الآن طرق "الهاري وي"  
فكرت أنا ابن ولكنني لست عتمة أحد  
انهضوا أيها الفتى، انهضي أيتها الأرض!  
ودعوا ندى الفجر يلمس العشب والأقدام  
ودعي فقراء العالم يهبون  
أيتها النار، أنا لست تاريخاً لم يكتب!

اثنان من الذين قتلوا والدي  
أتيا وربّا على ظهري قائلين:  
"اكسِب مالاً وسمعة ما من خطئه بأن ترغب  
قطعة قرميد تقرر مصيرك  
أيها اللَّهُب هل القرميدة تسخر مني؟  
هل سأستجدي المال من قتلة والدي؟  
من الهند واسرتيل ولاهور ولندن  
الذين قتلوا والدي  
تبنيوا أسماء جديدة وأحزاباً جديدة  
إنهم نجوم الآن إنهم المغاليون  
ولكن أيتها النار أنا لست عتمة أحداً

\* \* \*

## كوجارت

الملَك مكتَب ولا يستطيع النوم أثناء الليل  
لا أحد يصغي إليه: هنا الشرطة طلب منها أن تطلق النار  
إنهم يصوبون نحو الأهداف بعناء،  
وعلاوة على ذلك مفاصل ركبته متيسّة.  
في يوم كهذا يفكِّر الملك أن يذهب إلى الصيد  
قبل أن يدخل الملك الغابة يسأل الوزير:  
"إذن هل تظن أنها ستمطر اليوم؟"  
أجاب الوزير لا يا جلالَة الملك لن تمطر اليوم؟  
عندما دخل الملك الغابة رأى زارع قطن  
يركب حماراً ويغنى بصوت عالٍ.  
سأل الملك الفلاح، "هل تظن أنها ستمطر اليوم؟"  
فكَّر الفلاح لوهلة ثم قال:  
"نعم يا صاحب الجلالَة، سوف تمطر اليوم".  
حينما توغل الملك في الغابة هطل المطر.  
رجع إلى قصره مبللاً كأنه غراب وحرارته عالية.  
بعد ثلاثة أيام عَزَلَ وزيره، وعيَّن محلَّة الفلاح.  
عقد الفلاح مؤتمراً صحفيَاً، ووقع ملفات

واقترب من الملك فقال له: "تعال واجلس"  
 خبرني كيف تنبأت في ذلك اليوم أنها تمطر  
 وبنبرة كبراء قال الفلاح كان ذلك هيناً.  
 عندما كنت على ظهر الحمار أغني تحت المطر.  
 الحمار همس في أذني:  
 "قل إنها ستمطر، قل إنها ستمطر.  
 وهكذا أخبرتك أنها ستمطر"  
 كوجارت يستمر بقسوة فيكتبه الملك.  
 زمام المملكة أفلت من يديه.  
 لذا عزل الفلاح وعيّن محله الحمار.  
 تعلن أخبار محطة N.B.A لتعلمنا أنه حتى 2002  
 مئتا حمار تقريباً دخلت وزارة الملك على هذه الشاكلة.  
 لم يستطع أحد أن يطفئ وهج كوجارت رغم أنهم وعدوا الملك  
 بأنهم سوف يفعلون ذلك.  
 سوف تمطر وسيستمر المطر.

\* \* \*

## مرحباً أيها الجيران بوتان

على بوابة مدينة بوتان  
 تقابل الهند  
 وترسم على فمك  
 ابتسامة عابرة للحدود.  
 الابتسامة تعود إلى تنين.  
 التنين يستيقظ من رقاد مليون عام  
 بمعدة فارغة.  
 أطفال مدينة بوتان  
 ينظمون حفلة صبحك  
 حول بوغودا.  
 أطفال بوتان يقولون:

Hai Ayia al-Tannin  
 Hal Anta Jā'ū?  
 Hal Sittalhumna?  
 Al-Tannin Yisāl Aīn Huwā Sħabni Mifḍal? (Tħalli)  
 Ma Huwā Sħabnk Mifḍal?  
 Dgħajj?  
 L-Imru Xarraf?  
 L-Imru Thowr?  
 L-Imru Afġu?  
 I-Piġib Al-Tannin Ahbab Rrofoss Ir-Ragħal Al-Asħarrar Ullie Ħbiq Borsuolin Ċinċi.

\* \* \*

العلاقة كانت كما يلى

عندما كانت قنينة الشامبانيا متمددة في الصندوق  
وأقامت السيدة شمبانيا  
في حب السيد فلينة  
حارس بوابة القنينة.  
السيدة شامبانيا والسيد فلينة  
عاشا أوه حقا بسعادة  
يستمتعان بالأمواج  
والرزيد،  
والقناني.

فجأة دعى القنينة إلى احتفال جماعي  
ولما حميت وتيرة الاحتفال  
وفتحت قنينة الشامبانيا  
حل السيد فلينة في سلة مهملات  
والسيدة شامبانيا  
انتقلت من كأس إلى كأس أخرى  
تحتسيها شفة بعد شفة  
وتزحلقت إلى معدة ومعدة  
ومن المعد انتقلت إلى الكلى

ومن الكل إلى المراحيض.

السيد فلينة حزينا يمسح عينيه المليئتين بالدموع  
والسيدة شامبانيا عندئذ فقط تتعجب متسائلة:  
وهي تضخ إلى أسفل مجاري المرحاض  
هل هناك فرصة أخرى للحب؟!  
لأننا كنا محشوريين في قنينة واحدة  
لم نستطع أن نمارس الحب  
بشكل مناسب!!

\* \* \*

## الغبار

الغبار يهب في كل مكان  
الغبار هو الابن للربيع  
في لمحات وعلى مرأى الجميع يتخلل الأعين والفروج  
لنساء ويضحك.

الغبار هو الصلة الهائمة لأبرص  
الغبار هو دمعة الأعين الناشفة لأحبة مهجورين  
الغبار هو غضبة شحاذ. بقصة شحاد  
الغبار يصب عليك اللعنة ألا تكون لك ذرية  
الغبار يقول: أنا درافيديان مليء بالشبق على المفترق.

الغبار يرحل

الغبار يعود

الغبار يغير ولااته

VAYasdevA تشتبث بموقعه كرمي للجنس البشري  
وبعد دخل إلى ذلك المنزل  
ساعة واحدة، ساعتان، أربعينات ساعة أربعة آلاف  
ولم يخرج بعد، ولكنه فتح الباب على مصراعيه  
الغبار يخرج.

يستطيع الغبار أن يذهب إلى أي مكان

الغبار هو الصلة الهائمة لأبرص

الغبار هو الابن للربيع

دبانسي راقصة المعبد العارية

تطبخ الأرض. ولكن لمن؟  
هل لها ابن ما؟  
إذا لم يكن لها أي ابن. طيب  
لكنني أنا رغبتها الهايمة  
أنا ابنها

\* \*

## أم لابن أحرق حياً

أنا أم لابن أحرق حياً من وطن محروم  
لا تلمسي الآن.  
أين ستلمسني؟ أين ستضع يديك؟  
قلبي ليلة منسية.  
أنا أم لابن أحرق حياً،  
حتى الموت سوف لا يلمسني.  
خذني معك إلى النهر  
فالماء يمكن أن يشعرمعي فقط  
لا أحد غيرك سوف ينادياني أمهاد  
أيها النهر المحروم، هل ستندئني يا أمي؟

\* \* \*

## ثلاثة أصوات

آه  
أوه  
إيه

بهذه الصرخات الثلاث، ثلاث حقائق،  
يعبر المرء عن الفرج

آه  
أوه  
إيه

بهذه الأنات الثلاث، السنة ثلاثة  
يعبر المرء عن الألم  
سئل بودا مرة

قبل أن يدخل التيبت  
أي صوت منها هو صوتك المفضل؟  
بودا، لا.  
في العمق الأقصى  
بين التيبت والهند  
هناك وقف عشرة آلاف جائع يصرخون  
آد! آد! آد!

وما يزال الآنين ينهمر على الهند طوال الليل  
إنه ينهمر. ولكن إلى أين يذهب؟

\* \* \*

## عطاس

ثلاثة شباب مهذبين ! كسن وواي وزد  
ثلاثتهم ظهورا فيما بيننا  
وعطسوا.

لم يعطسوا في الواقع بيننا  
وانما في صندوق صغير  
حيث ولد الحب.

عندئذ غطاء الصندوق اختفى.  
أتى موسى حلاقة وأرهبنا  
يوما ما وجدت ثلاثين حبة منوم  
في موضع الحب.

أحدهم عطس  
ولذلك لم يبق الحب؟  
في الواقع لم يكن لديك القوة  
كما لم تخطر لي الفكرة على بال.

في نفس الآن  
جانبك الأيسر قد تضرر  
كما تضرر جانبي الأيمن

\* \* \*

## بورما

أن تطلق الرصاص على فيل في بورما  
كان قصة  
عندما كان أوروبيل حيًا.  
أن تقتل إرهابيا في بورما  
ليس قصة  
عندما يحلم الطاغية  
قتل Suekin في بورما  
ما هي بقصة رومانسية  
ولا هو بموعد مع المصير  
قال أحدهم في مؤتمر صحفي:  
إننا ننتظر أمرا من المحكمة  
لنقتلها  
عندما تقدر رصاصة واحد أن تقرر الأمر  
ماذا يمكن للحكمة أن تصنع؟  
لأنك تعرف إن تقتلها  
جسدها الميت سيسير عبر العالم

\* \* \*

## وهم

عانيت العاصفة والمطر في هذه الغابة ثلاثة وعشرين سنة.  
حتى تستطيع أمي وأخي وأختي أن يأكلوا.  
حكمت هذه الصحراء ثلاثة وعشرين سنة،  
الستار مزقوني إريا إريا وجروا بيدي اليمنى  
دعوا أمي وأخي وأختي ليأكلوا قليلا.  
بكيت وأحرقت قري، استبحث أماكن محلية  
أنا خطر الآن، لكي يأكل أخي وأختي قليلا.

\* \* \*

## قصة الكبش ودب

فوجئت أمري وهي تلاحظ لون رأسي وحجمه  
والليوم لم يعد ذلك يقلقني  
في البداية الكثيرون كانوا يهلعون من ذلك  
قدام المرأة لا أجد آدمياً في الواقع  
هذا رأسي . رأس كبشٍ  
قدام المرأة لا أجد آدمياً حقاً  
هذا رأسي . رأس دب  
في قصة الكبش والدب هذه ما من شكاوى  
ما من نكتة واحدة تسللت إليها .  
أبناء وبنات الله أتوا ليروا غروب الشمس  
مع هذا الأحدب أقف أنا  
من فوهاته التي لا عدد لها  
يزحف الدود .

\* \* \*

## شاعر شاب

أيها الشاعر الشاب، أين تقع هند العمال  
الذين لا أرض لهم  
أيها الشاعر الشاب، أود أن أرى في عينيك عالماً متحدداً.  
تلال نمل أمريكا انتشرت في كل العراق .  
وطى أولئك، صناع سلام هذا العالم يسهرون ليالي أرقه!  
في شجرة نخيلك مليون الماسة . لا واحدة أو مئة  
لكن أين أنا؟ وأين نحن؟  
أيها الشاعر الشاب أود أن أدع عيني تلتهم قصائدك  
أريد أن أقرأ أول كتاب كتبته .

\* \* \*

## السيدة أفق

السيدة أفق حاولت أن تفك شناكلها  
السيدة أفق عصرت نهودها الجميلة  
السيدة أفق خلقت جسماً في جسمها  
السيد أفق رجم رأسه بالحجارة ومات

\* \* \*

## شومسكي

لست عبداً لأحد  
ولست ناطقاً رسمياً لأي كان أيضاً  
لم تمنع الصدقات  
ولم تستجدها أيضاً  
ومع ذلك فالمعجبون بك حول العالم  
ازدادوا عدداً.

ارتفاعت نسبة الطعام (في العالم)

كذلك ارتفعت نسبة التقى  
وهؤلاء الذين لم يفترض أن يموتونا  
قد ماتوا حقاً.

وبقوة القنابل

التي استطاعت بالإكراه

أن تستأجر

صحراء النفط

عندما دخل أمريكا،

خلقت أمريكا أخرى.

\* \* \*

## إصبع

أيتها الشمعة الدافئة من جعلك دافئة؟ اللهيب  
 أيها اللهيب من أشعلك؟ النار  
 أيتها النار لماذا امتلكت يد الإنسان؟ الخوف  
 أيها الخوف، كم عمرك؟ هل عمرك كعمر الإصبع؟  
 أي أنا مل النساء؟ ما تزالين تلبسين الخاتم  
 ما هو عمر الخاتم؟ ثلاثة آلاف سنة؟  
 ضحكت الإصبع ضحكة رنانة، اسمع  
 مرة كنت بنتاً متصبّنة (حسن صبي) عشت في كهف.  
 (وهناك) رجل أعمى، ربما كان أبي.  
 في كهف آخر تعيش امرأة، ربما كانت أمي.  
 أحببت راعياً وجد هذا الخاتم في كومة روث بقرة  
 أيها الراعي العاشق ما اسمك  
 اسمي هو السماء.  
 أيتها السماء، لماذا هناك رماد في جسمك؟  
 قالت السماء: هل تعلم مما يتكون الرماد؟  
 جسمي يتكون من شعر محروق للإنسان  
 بأبن عيون محترقة. ومعدة محروقة  
 لو لم يكن رماد كثير وغبار في جسمي  
 لما سميتني سماء بهذا الجمال  
 لماذا صوتك يهتز بشدة. أيتها السماء؟  
 لماذا هو يرتجف بكثرة؟  
 دعني أسألك سؤالاً بسيطاً: لماذا تقع في الحب؟  
 لماذا تقدم شفاهك إلى نهود معشوقتك؟  
 لماذا تصرف روبيات طائلة  
 لتبقى أمك العجوز حية؟  
 لا تفعل ذلك. إنك تقوم بذلك  
 وتحرق الإنسان حياً  
 أنا لا أفهم.  
 أيتها الشمعة من جعلك دافئة؟ اللهيب  
 أيها اللهيب من أوقنك؟ النار

أيتها النار لماذا تملك الإنسان؟ الخوف  
أيتها الإصبع، لقد ولدت منذ عشرة آلاف سنة.  
كانت السماء مختلفة في ذلك الوقت.  
الآن أحياه القصدير، في تلجلالا تحترق.  
عشرة، اثنا عشر شخصاً  
يختلفون بفتح قناني (الشمباتنيا)  
ماذا يريدون أيتها السماء؟  
عمارة بارتفاع ثمانية عشر طابقاً؟  
أ يريدون أن يصلوا إليك؟  
هل يستطيعون ذلك حقاً؟

\* \* \*

## غاندي

جالساً أو قائماً  
هل يجب على غاندي أن يقف؟  
خلق غاندي ليجلس.  
رؤيه جالساً في منتصف ضوء الليل  
قال خبير  
هذا لا يفي بالغرض.  
يظهر أن غاندي يقرفص على نونية  
مما يجعله يقف، أعطه عصا ليتمكن عليها.  
ولكن مجرد الوقوف ليس كل شيء  
ما المكان، ما هي المناسبة؟  
إذا كان المرء يستجدي الصدقات أو يهبهما  
فمن الممكن أيضاً أن تصنعه  
الوقفات التي يقفها.  
بوبول جيكار قال.  
إن غاندي يعبر جسر البابامبو  
اثناء المظاهرات في نوخالي  
وقف تلوك الوقفة  
و قضى الأمر.

في كولكاتا نقول:  
"هناك أكثر من عشرة بين الفنجران والشقة"  
في دلهي يقولون:  
"مجرد الصيد ليس كافياً يا عزيزي  
اصعد واطمر".  
غاندي مقيد بالحبل أنزل من الشاحنة.  
في البدء قرب بوابة الهند.  
اندفع مئات المرات إلى الاحتجاج  
ليس هنا.  
غاندي انتقل نحو راجفات.  
لا ولا حتى هنا.  
مساجلته عظيمة انطلق شررها  
من راجفات تحركت الشاحنة صوب جومونا إلى تنمورتي.  
وقف غاندي في جمنة في ضوء العتمة الناعمة  
بدا أكثر تحفاة. وتمتم:  
"الا يمكن أن تفسح لي مجالاً لكي أقف في أي مكان"  
خطا خطوتين إلى اليسار  
وثلاثة إلى اليمين ودقّ عصاه في الأرض  
ويعدّى تحرك بعيداً من جمنة  
بطول القارة الهندية المظلمة ..



# قصائد مختارة للشاعرة الروسية آنا أنداماتوفا

(1889 - 1969)

ت: د. ثائر زين الدين

## 1.

لا تتصف رسالتي يا صديق  
بل اقرأها حتى النهاية  
لقد مللت أن أكون مجهولةً  
غريبة في طريقك.  
لا تنظر هكذا، عابساً متوجهاً.  
فأنا حبيبك، أنا لك  
ليست راعية، ولا أميرة  
وما أنا راهبة.  
رُبما ما زلت في ردائي الرمادي المعتاد  
وعلى كعبين عتيقين  
ولكنني كسابق عهدي، حارة في العناق  
والرعب يملأ عيني الكبیرتين.  
لا تتصف رسالتي يا صديقي  
ولا تبك كذبة محبوبة  
ضع الرسالة في حقيبة سفرك الفقيرة.  
في قعرها العميق نفسه.

## 2.

وأظلم في السماء الطلاء الأزرق  
وتعالت أغنية الناي  
لكنه ليس إلا قصبة..  
لا سبب يجعله يشكو هكذا  
فمن يا ثرى حدثه عن ذنبه؟  
ولأي شيء يغفر لي؟  
أم أن هذا الصوت يرجع  
على مسامعي آخر أشعارك.

1912

\* \* \*

## 3.

مرحبا! أتسمع حفيقاً خفيناً  
إلى اليمين من طاولتك؟  
لن تتمكن من كتابة هذه الأسطر الباقية.  
فقد أتيت إليك.  
أثارك تغضبني  
كما فعلت في المرة الماضية.  
فتقول إنك لا ترى يدي!  
لا ترى يدي أو عيني؟  
عندك المكان وضيء وسيط:  
فلا تطردني..  
إلى حيث تنجمد المياه الآسنة  
تحت قنطرة الجسر الخانقة.

1913

\* \* \*

## 4. صوت الذاكرة

إلى أولغا أفالا سيفناغليبيوفا

ما الذي ترئنه وأنت تنظرين حزينة إلى الجدار  
في ساعة، تحمل فيها لحظات الشفق الأخيرة؟  
أنورسا فوق بساط الماء الأزرق؟!  
أم حدائق فلورنسية؟!  
أم لعلك ترين منتزه الضاحية القيصرية الكبير  
حيث اعترض القلق طريقك؟!  
أم ترين عند ركبتيك ذلك الشاب  
الذى هجر أسرتك إلى موته الأبيض.  
لا، أنا لا أرى إلا الحائط. وعليه  
تنعكس نيران السماء المنطقئة لتؤها.

18 حزيران 1913

\* \* \*

## 5.

كل يوم مقلق. بطريقة جديدة.  
رائحة الجوادر الناضج تزداد  
وما دمت تجلس متكتأ على ركبتي  
أيتها الحلو، فاضطجع!  
طيور الصغار تصرخ في شجرة القيقب الكبيرة،  
ولن تصمت حتى يحل الظلام.  
كم يروق لي أن أطرب عن عينيك الخضراوين  
تلك التحلات المرحة.  
في الطريق زنين أجراس:  
مؤلف هذا النغم الرقيق  
سأغبني لك كي لا تبكي  
أغنية عن أمسية الفراق.

1913

\* \* \*

## 6.

ثقيلة أنت يا ذاكرة الحب!  
في دخانك أغنى وأحرق.  
أما الآخرون فلا يرون فيك إلا لهما  
يُدْفَنُ أرواحهم الباردة.

تلزمهم دموعي  
كي يبعثوا الحرارة في أجسادهم المنطفئة..  
الأجل هذا غنيت أيها رب؟!  
الأجل هذا تقربت إليك بالحب!  
دعني أشرب سُمًا  
 يجعلني بكماء،  
واغسل بالتسیان المضيء  
مجدي المذموم.

18 نووز 1914

\* \* \*

## 7.

كيف تستطيع أن تنظر إلى النيفا،  
بل كيف تجرؤ أن تمر فوق جسوره؟  
لم أشتهر بحزني عبشا  
منذ تلك اللحظة التي ظهرت فيها.  
حادة إِجْنَحَةِ الملائكة السود:  
وقربيا ستبدأ المحاكمة الأخيرة.  
شُعَلَاتِ توت العليق القرمزية  
ستزهُرُ في الثلج: كالورود

1914

\* \* \*

.8.

دونَ ضجيجٍ اخْتَفُوا في أرجاءِ الْبَيْتِ،  
ما عادوا ينتظرونَ شِيئاً.  
كَانُوا قدْ قَادُونِي إلى المريضِ،  
لَكُنِّي لَمْ أُعْرِفْهُ.  
قالَ: "الْحَمْدُ لِلَّهِ". الآنِ.  
وَغَابَ في أفكارِهِ.  
كَانَ عَلَيَّ أَنْ أَغَادِرَ مِنْذُ زَمِنٍ بَعِيدٍ  
وَمَا أَخْرَنِي إِلَّا انتَظَارِكَ.  
كَمْ تُلْقِيَنِي في نوباتِ هَذِيَانِي:  
كَلْمَاتُكَ كُلُّها لَا تَفَارِقُ ذَاكْرَتِي  
أَخْبَرِيَنِي: "إِلَيْسَ بِإِمْكَانِكَ أَنْ تَغْفِرِي؟"  
قَلْتُ: "بِإِمْكَانِي!"  
تَرَاءَى لِي أَنَّ الْجَدْرَانَ تَتوَهَّجُ  
مِنَ الْأَرْضِ حَتَّى السُّقُوفِ.  
وَعَلَى مَلَائِقِ حَرِيرَةٍ  
انْطَرَحْتُ يَدِّ جَافَةِ.  
أَصْبَحَ البرِّ وَفِيلُ الْوِحْشَى الْمُلْقَى جَانِبًا  
أَكْثَرَ ثَقْلًا وَخُشُونَةً  
وَمَا عَادَ صَوْتُ الْأَنْفَاسِ يُسْمَعُ  
عِنْدَ شَفَتيِهِ الْقَانِمَتِينَ الْمَجَدَدَتِينَ.  
وَفِجَاءَ أَنْبَعْثَتُ في عَيْنِيهِ الزَّرْقَاوِينَ  
قَوَّةً أُخْيِرَةً:  
"حَسْنٌ، أَنْكِ أَطْلَقْتَنِي  
مَا كُنْتَ دَائِمًا بِمِثْلِ هَذِهِ الطَّيْبَةِ"  
وَعَادَ وَجْهُهُ شَابًا  
فَعْرَفْتُهُ مِنْ جَدِيدٍ.  
وَقَلْتُ: "يَا رَبِّيَ  
هَوْذَا عَبْدُكَ فَتَقْبِلْهُ"

حزيران 1914

## 9.

كَانَ غَيْوِرًا، قَلْقَا وَرْقِيقًا  
وَقَدْ أَحْبَبَنِي كَأَنِّي شَمْسُ الرَّبِّ،  
أَحْبَبَنِي؛ فُقْتَلَ طَيْرِي الْأَبْيَضُ  
كَيْ لَا يَغْنِي عَنِ الْمَاضِيِّ.  
مَعَ الغَرَوبِ رَاحَ يُرَدِّدُ، وَهُوَ يَدْخُلُ غُرْفَتِي:  
”أَحْبَبَنِي، أَضْحَكَنِي، اَكْتَبِنِي الشِّعْرَ!“  
بَيْنَمَا كَنْتُ أَدْفَنُ طَيْرِي الْفَرِجَ  
خَلْفَ الْبَئْرِ الدَّائِرِيَّةِ، تَحْتَ الْحُورَةِ الْعَتِيقَةِ.  
وَعَدْتُهُ أَنَّنِي لَنْ أَبْكِي  
لَكِنْ قَلْبِي تَحْوَلَ إِلَى حَجَرٍ  
وَأَصْبَحْتُ أَسْمَعَ تَرْجِيعَ طَيْرِي الْعَذْبِ  
فِي كُلِّ مَكَانٍ، وَكُلِّ زَمَانٍ.

1914

\* \* \*

## 10.

قَبْلَ الرَّبِيعِ تَمَرُّ أَيَّامٌ كَهَذِهِ:  
تَحْتَ الثَّلَجِ الْكَثِيفِ يَرْتَاحُ الْمَرْجُ  
وَالْأَشْجَارُ الْجَافَةُ تَحْضَفُ بَفْرَجَ  
وَالرِّيحُ الدَّافِئَةُ رَقِيقَةُ وَحَانِيَّةُ.  
جَسْدُكُ تَدْهِشُهُ خَفْتَهُ،  
وَبَيْنَكُ تَنْسِي مَكَانَهُ  
وَتَلِكَ الْأَغْنِيَّةُ الَّتِي كَنْتَ قَدْ مَلَلْتَهَا  
سَتَغْنِيَّها بِاِنْفُعَالٍ، كَمَا لَوْ كَانَتْ جَدِيدَةً

1915 ربيع سليمانيغو

\* \* \*

.11.

ومن جديد تُهدى إلى في وسني  
جنتنا السماوية الأخيرة.  
مدينة التوافير النقية،  
"باختشيساري" الذهبية.  
هناك خلف السياج المرقش  
عند حافة المياه الشاردة  
تذكّرنا بفرح  
حدائق الضاحية القيصرية  
ولا حظنا فجأة  
نسر كاترينا. هناك تماماً:  
كان يطير قريباً من قاع الوادي،  
بعد أن انفصل عن البوابة البرونزية العظيمة!  
ولكي تعيش أغنية ألم الوداع  
طويلاً في ذاكرتي  
حمل إلى الخريف الأسمر  
أوراقاً حمراء في طرف ثوبه.  
ونشرها فوق الدرجات الحجرية.  
حيث كان وداعنا  
حيث من هناك غادرت. يا سلوتي.  
إلى مملكة الظل.

1916  
سيفاستوبول

\* \* \*

.12.

النهر يجري هادئاً في الوادي  
والبيت ذو النوافذ الكبيرة يفترش الرابية.  
أما نحن فنعيش كما لو أننا في عهد كاترينا:  
نقيم الصلوات، وننتظر الغلال.

الضيفُ الذي يتحملُ فراقَ يومين  
يجيءُ مسافراً على طولِ الحقلِ الذهبي  
يُقبلُ يدَ جدّتي في غرفةِ الضيافة  
وشفتني على السلم!

صيف 1917

\* \* \*

**.13.**

وكان هناك صوتٌ، دعاني مهدئاً..

قال: "تعالي إلى هنا

دعني تلوكَ البلادِ الموحشةِ الخاصةة.

اهجري روسيا إلى الأبد

أنا سأنظفُ الدماءَ عن كفيكَ

وأخرجُ من قلبكِ العارَ الأسودَ،

سأستركِ باسمِ جديدٍ،

وأنزعُ عنكِ ألمَ الهزيمةِ والحزنَ.

ولكنني بهدوءٍ ولا مبالاةٍ

غطيتُ أذني بكتفيِ

كي لا يدنسَ هذا الكلامُ الوضيعُ

روحِي الكثيب.

خريف 1917.

\* \* \*

**.14.**

وها أنتـا منْ جـديدـا. لـا فـتـي مـتـيمـاـ

ولـكـنـ زـوـجاـ عـنـيدـاـ سـلـيـطاـ وـحـادـاـ

تـدـخـلـ هـذـاـ الـبـيـتـ، وـتـنـظـرـ إـلـيـ؛ـ

فـيـرـعـبـنـيـ هـدـوـءـ ماـقـبـلـ العـاصـفـةـ.

تسـأـلـ مـاـ الـذـيـ فـعـلـتـهـ لـكـ،ـ

وـقـدـ رـيـطـكـ بـيـ إـلـىـ الأـبـدـ الـحـبـ وـالـقـدـرـ.

خـدـعـتـكـ. وـيـتـكـرـرـ ذـلـكـ!ـ

آه، ليتكَ تتعجب ولو مَرَّةً واحدةً!  
فما تقولهُ شبيهٌ بكلام المقتول؛ يُقلقُ به نوم القاتل!  
شبيهٌ بانتظار ملاك الموت قربَ المخدع الرهيب.  
فلتسامحني الآن؛ الربُّ علِّمنَا التسامح  
إن جسدي ينطفئ في مرضي الكثيب،  
وروحي الحرَّة هجعت تطلب الاطمئنان!  
ولا أندَّركُ إلا تلكَ الحديقةُ الخريفيةُ الرقيقةُ  
وصراخ طيور الكراسي، والحقولُ السمراء..  
آه كم كانت الدُّنيا حلوةً معكَ!

تموز 1916  
سلبينيفو

\* \* \*

### .15.

رَيْةُ الإِلَهَامِ  
عندما أنتظر قدومها في الليل  
تبعدُ الحياة معلقةً بشعرة.  
ما الشرف، ما الشباب، ما عَرِيَّة؟  
أمام ضيافةٍ غالبيةٍ تحمل المرمار في يدها  
هاهي ذي تدخل، تنظر إلى باهتمام  
وقد كشفت النقابَ عن وجهها،  
أقولُ لها: "الستِّ أنتِ من أملَى على دانتي  
صفحاتِ الجحيم؟، فتجيبيني: "أنا".

1924

\* \* \*

### 16. إلى الشِّعر

كم قدْتني في الطرق الوعرة،  
كنجمٌ يسقط في الظلّامِ  
وكلتَ لي حُرقة، وكذبَّا  
أمَّا عزاءٌ، فما كنتَ أبداً

1961

## -17-

أحدهم يمشي إلى الأمام،  
وآخر يسيرُ بشكل دائري  
هذا ينتظرُ العودة إلى بيته أبيه،  
وذاك ينتظرُ صديقه القديمة.  
أما أنا فأسأيرُ وخلفي المصيبة،  
لا في طريق مستقيم، ولا منحنٍ،  
إنما إلى اللامكان.. إلى اللاوجهة  
كقطارٍ خارج عن سكته!

1940

\* \* \*

## 18. إلى الموت.

ستجيء بالرغم من كل شيء. فلماذا لا تجيء الآن؟  
أنا أنتظرك. وحالتي صعبة  
لقد أطافت الضوء، وفتحت الباب  
لك، أيها البسيط والرائع.  
فالبس لأجل ذلك الوجه الذي تريد.  
اقتحم رصاصية مسمومة،  
أو تسلل حاملاً أداة ثقيلة؛ كأي مجرم ذي خبرة.  
أو سمني بحمى التيفوئيد.  
أو اقتلني بخرافة تختلقها،  
وكل أحداثها معروفة حتى الاستفrag.  
كي أرى ذرة القبة الزرقاء  
ووجه مدیر العمارة المصرف من الدُّعْر.  
سيان عندي الآن. نجم القطب يرتفع..  
يتضاعد "ينيسية".  
ويبدأ البريق الأزرق للعيون التي أحبها  
الرعب الأخير.

19 آب 1939

## القمة

□ العنزة

..... بقلم: آرثر سي. كلارك ..... ت: سمير عبد الله الصائغ

□ فولوديا الكبير وفولوديا الصغير

..... بقلم: أنطون تشيشروف ..... ت: ليندا خليل

□ القداحة

..... بقلم: هانس أندرسن ..... ت: عبد الكريم ناصيف



## اللعنة

بِقَلْمِ آرْثُرْ سِي. كَلَارِك  
ت: سمير عبد الله الصانع

قد يكون آرثر سي. كلارك الأديب البريطاني الحي الأكثر شهرة في مجال الخيال العلمي. لقد كتب مسودة 2001: أوديسة الفضاء. إن لقصصه وقعًا خارقاً تنبؤياً متواصلاً وقد نصلي لكونها غير حقيقة كما مع هذه القصة برغم أن العالم يبدو وكأنه يعيش عليها.

لثلاثمائة من الأعوام، طبقة شهرة المدينة الصغيرة الأفق، حيث استقرت على منحني النهر. لقد لمسها الزمن والتغير برقه، وأنصت من بعد لتتحم الأرمادا وسقوط الرايخ الثالث، وقد مررت عبرها كل حروب البشر.

الآن وقد طويت وكأنها لم تكن. وفي غفلة من الزمن فإن سراء وضراء تلك القرون قد تلاشيا. وقد يمكن للمرء أن يلمح قبساً من أرض مزججة لتلك الشوارع البائدة، أما البيوت، فلم يتبق منها. الفولاذ والكونكريت والجص والجميز العتيقة. تكاد جميراً أن تكون بمحصلتها بلا معنى. في لحظة الموت وقف الجميع سوية، قد شلّهم وهج القنبلة الساطع. وعندئذ، وحتى قبل أن يتوقدوا ناراً، فقد حاقتهم موجات الانفجار وتوقف الكون لديهم. ميلاً بعد ميل امتد نصف كرة اللهيب النهاش فوق المزارع، ومن بؤرتها ارتفع العمود الطوطمي المتلوى والذي ثوى في عقول الرجال لدى طويل ولغاية قميضة.

لقد كان الصاروخ زائغاً، واحداً من تلك التي بالكاد تطلق في النهاية. لهذا كان من الصعب التكهن لأي هدف وجه. بالتأكيد ليس نحو لندن، إذ لم تعد لندن هدفاً عسكرياً. وللحقيقة، فإنها لم تعد تمثل شيئاً على الإطلاق. وفي تاريخ خلا فإن الرجال الذين كان واجبهم موجهاً نحوها قد حسروا بدقة أن

ثلاث قنابل هيدروجينية ستكون كافية لهدف بدا نوعاً ما صغيراً. بإطلاق عشرين واحدة، يعني أنهم كانوا مفرطى الحماسة.

وهذه القنبلة لم تكن واحدة ضمن العشرين التي أُنجزت واجبهم باتقان شديد. إن كلاً من هدفها وأصلها كان مجھولاً: فهل جاءت عبر فضلات القطب الهائلة أو بعيداً من فوق مياد الأطلنطي؛ لا أحد يستطيع الجزم وهناك قلة من الذين يبالون الآن. وفي وقت كان هناك رجال عرفوا مثل هذه الأشياء، وراقبوا عن بعد طiran المقدنوفات الهائلة وأطلقوا بدورهم صواريخهم لاعتراضها. كان ذلك الموعد راسخاً على الدوام، في العلا فوق الأرض حيث كانت السماء سوداء واختلطت الشمس والنجوم في السماء سوية. عندئذ توجه لبرهة ذلك اللهيب الذي لا يمكن وصفه، باعثاً إلى السماء رسالة ستقرؤها وتفهمها في قرون آتية عيون غير بني الإنسان.

لكن ذلك كان في أيام مضت، في بداية الحرب. لقد نحي المدافعون ومنذ ذلك الأمد البعيد جانيا، حين عرفوا وجوب ذلك عليهم. لقد استمسكوا بعمر الحياة بما فيه الكفاية بالنسبة لهم لمواصلة إيمانهم بوجوب أداء واجبهم تجاه وطنهم؛ ولم يدرك العدو غلطته تلك إلا بعد فوات الأوان. وهو سوف لن يطلق بالتالي المزيد من الصواريخ؛ فتلوك التي أطلقها قبل ساعات مضت على موقع سرية للمقدنوفات لا تزال تساقط عليها وقد طوحت بها عالياً في الفضاء. وهاهي تعود الآن هامدة وبلا توجيه، منتظرة بلا جدوى لإشارات تقودها لمصائرها. لقد تساقطت عشوائياً واحدة فأخرى على عالم لم يعد بإمكانها إيذاؤه بعد الآن.

فاض النهر كلياً على ضفتيه؛ وفي مكان أسفل مساره اتجهت الأرض تحت تأثير تلك المطرقة الهائلة وانغلق المنفذ الذي أدى فيما مضى إلى البحر. أما الغبار فما زال يساقط كالمطر الغزير، كما لو أنه يواكب أيام عودة مدن وكنوز الإنسان للأرض المعطاء التي أثمرتهم. لكن السماء لم تعد كلية السوداد كالسابق، وفي الغرب كانت الشمس تتکئ مستقرة على ضفاف غيمة غضبي.

مع أنه لم يتبق أثر لبنيتها فإن شواهد أضرحة قد جمعتها السنون حولها، هي ما تبقى كدليل على الكنيسة التي قامت على كتف النهر. الآن فإن البلاطات الصخرية ترقد بتراس متواز، مطبقة بالنواجد على قواعدها ومشيرة بصمت إلى مساراتها. بعضها كان على الأرض نصف مخلط؛ والبعض الآخر قد هشمته وقرصته الحرارة اللهابية، لكن الكثير منها لا تزال تبلغ رسائل لا مجده عبر القرون.

مات الضياء في الغرب وتلاشت القرمذية المهمة من السماء ومع ذلك فما زال بالإمكان قراءة كلمات الشواهد بوضوح، أضاءها ألق راسخ الثبات، يمحق الليل بقوته لكن النهار يحجبه عن الناظرين. كانت الأرض تحترق؛ ولا يمكّن في الغيم كانت تعكس وهجها الإشعاعي. وقد لفت رقعة الأرض المضيئة الوضاح المظلم للنهر المتسع بتؤدة، وحين غمرت المياه الأرض فإن ذلك التوقد المميت مضى قدما نحو الأعماق. وقد يتلاشى خلال جيل، لكن قد يعبر قرن آخر قبل أن تتخذ الحياة آمنة مساراً كهذا ثانية.

ويختفي لامست المياه الشواهد الممزقة القائمة قبل أكثر من ثلاثة مائة من السنين قبلة المذبح المتلاشي والكنيسة التي كانت ملاداً لها طيلة تلك الفترة قد حبتها أخيراً حماية من نوع ما، وينبئ امتحان لون الصخر الواهي عن النيران التي اكتسحت هذا المكان. في ضوء رفات الأرض المحترضة، لا يزال بالإمكان تتبع الكلمات المماثلة حين ارتفعت المياه وطوقتها حيث تنكسر في النهاية إلى موبيقات صغيرة عبر الصخرة.

خطا فخطا فإن نقوش الكلمات على الأضرحة التي حدق فيها الملايين قد انزلقت تحت الماء العاتية. ولحين ما زال يمكن رؤية حروف باهتة ثم انطوت إلى الأبد.

اصبر على الصديق الصدوق بحق يسوع،  
لأجل حفر الرمل الثاوي هنا.  
مبارك هو الإنسان الذي لا يقض مضاجع هذى الصخور.  
وملعون من ينبش عظامي.

## هامش:

آفون: نهر إنكليزي؛ يمكن أن تكون قد سمعت عنه في مسقط رأس شكسبير؛ حيث أن ستراتفورد تقع على ضفة آفون. وفي الواقع فإن آفون مشتقة من الكلمة ويلزية تعني النهر.

## فولوميا الكبير وفولوميا الصغير

## بِقَلْمِ أَنطُونِ تِشِيكُوف

ت: لیندا خلیل

- أريد أن أقود بمنفسي، أرجوك اسمح لي؛ سأجلس بقرب الحودي - قالت صوفيا لغوفنا بصوت عال.

- انتظر لحظة أيها الحودي، سأجلس بجانبك في المقعد.

كانت تقف في العربية، بينما كان زوجها فلاديمير نيكوبيتش، وصديق طفولتها فلاديمير ميخائيليتش يمسكان بها من ذراعيها كي لا تقع. انطلقت الترويكا<sup>(1)</sup> مسرعة.

- قلت لك ألا تعطىها الكوتياك.

همس فلا دیمیر نیکیتیش لرفیقه بانزعاج.

كان الكولونيل يعرف من تجربة سابقة أن حالة الابتهاج الصاخب أو بالأحرى التمل بالنسبة لامرأة مثل زوجته صوفيا لغوفنا عادة ما يعقبها ضحك هستيري ومن ثم بكاء. وقد كان قلقاً الآن لأنه حال وصولهم إلى البيت سيتوجب عليه الانشغال بالكمادات وجرعات الدواء بدلاً من الذهاب إلى السرير.

- هش ! - صرخت صوفيا لفوفنا - أريد أن أقود .

كانت فرحة ومسورة حقاً، فطوال شهرين، ومنذ يوم زفافها بالذات، كان يعذبها التفكير بأنها تزوجت الكولونييل لصلاحة، أو كما يقال Par

<sup>(1)</sup> عربية أو زحافة روسية تجرها ثلاثة أحصنة.

depit<sup>(1)</sup>. واليوم على أية حالة، أدركت أخيراً في مطعم خارج البلدة أنها تحبه بشغف.

فعلى الرغم من أعوامه الأربعين والخمسين، كان متين البنية، رشيقاً، من الأعطاف، يحسن التلاعُب بالألفاظ والمشاركة في أغاني الفتيات الغجريات.

حقاً، في أيامنا هذه، يعد الرجال الأكبر سنًا أكثر جاذبية من الشباب الياافعين بـألف مرة، حتى ليخيل للمرء أن الشيخوخة والصبا قد تبادلا الأدوار. كان الكولونييل يكبر أباها بستين، ولكن، أكان من الممكن أن يكون لهذا معنى، إن كان يقيناً يفوقها هي نفسها حيوية ونشاطاً وغضارة، دون أن يكون هناك أي مجال للمقارنة بينهما، على الرغم من أنها كانت ما تزال في الثالثة والعشرين من عمرها بعد؟

آد يا عزيزي - فكرت - أنت رائع.

في المطعم أدركت أيضاً أنه لم يتبق في قلبها حتى مجرد ومضة من شعورها السابق، والآن كانت تشعر بلا مبالاة تامة تجاه فلاديمير ميخائيليتش صديق طفولتها، أو فولوديا كما كان يدعى، والذي كانت ما تزال حتى البارحة تحبه إلى حد الجنون واليأس. فقد بدا لها طوال الأمسيّة فاتراً، ناعساً، مملاً وعديم الشأن. على أن لا مبالغاته التي كانت تصحب تهريه المأثور من دفع فواتير المطعم، جعلتها الآن تشعر بالاشمئزاز، وبالكاد تمالكت نفسها من القول "إن كنت لا تملك نقوداً، فعليك البقاء في المنزل". دفع الكوليونييل.

وريما لأن الأشجار وأعمدة التلغراف والثلوج المتراكمة مررت مروراً خاطفاً أمام عينيها، كانت تخطر على بالها أفكار مختلفة: بلغت فاتورة المطعم مائة وعشرين روبلًا، والغجر - مئة، وبإمكانها غداً إلقاء ألف روبل في الهواء إن أرادت، ولكنها قبل شهرين من زواجهما لم تكن تملك حتى ثلاثة روبلات، وكان يتوجب عليها مراجعة أبيها بشأن أتفه الأمور. يا لهذا التحول الكامل في حياتها!

<sup>(1)</sup> من أجل الإغاثة.

كانت أفكارها مشوّشة للغاية، وتذكرت أيضًا أن الكولونيل ياغيتش، الذي هو زوجها الآن، كان قد تودد إلى خالتها، عندما كانت هي في العاشرة من عمرها. وكان جميع أهل المنزل يقولون آنذاك أنه دمرها. كما تذكرت كيف أن خالتها غالباً ما كانت تنزل لتناول الغداء دامعة العينين، وكيف كانت تغادر المنزل بين الحين والحين، حتى قبل إنه ليس في وسع هذه المخلوقة البائسة أن تجد راحة في أي مكان.

آنذاك كان وسيماً جداً، وكان نجاحه الباهر مع النساء قد أكسبه شهرة في البلدة كلها، حتى راحت تُحكى عنه الحكايات. ويقال إنه كان يتتردد على المعجبات به كما يعود الطبيب مرضاد. وبالرغم من شعره الأشيب وتجاعيده ونظارته، وبالرغم من نحوه وجهه، فإنه حتى الآن يبدو بهي الطلعة، لاسيما إذا نظرنا إليه من الجانب.

كان والد صوفيا لفوفنا طبيباً عسكرياً، وقدر له في وقت مضى أن يخدم مع ياغيتش في الفوج نفسه. وكان والد فولوديا طبيباً عسكرياً أيضاً، وخدم في الماضي مع والد صوفيا وياغيتش في الفوج ذاته. وبغض النظر عن المغامرات العاطفية التي غالباً ما كانت معقدة وعاصفة، كان فولوديا طالباً ممتازاً، أنه دراسته الجامعية بتلوك، ثم قرر التخصص في مجال الأدب الأجنبي، وقيل إنه يكتب أطروحة.

كان يقيم حالياً في الثكنات مع والده الطبيب العسكري دون أي نقود يملكونها، مع أنه قد بلغ الثلاثين. في طفولتهما، عاش فولوديا وصوفيا لفوفنا في شقرين مختلفتين، ولكن دائمًا تحت سقف واحد، وكثيراً ما كان يزورها للعب، ومعًا تعلما الرقص ولغة الفرنسية. ولكن عندما كبر وأصبح شاباً ممشوق القامة وسيماً، بدأت تشعر بالخجل منه، ثم أغرمت به بجنون، وظلت تحبه إلى أن تزوجت ياغيتش.

كان لفولوديا أيضًا نجاح باهر مع النساء، فمنذ الرابعة عشرة من عمره تقريباً، كانت النساء اللواتي يخنّ أزواجهن معه يبررن لأنفسهن أن فولوديا كان فتى صغيراً.

ومنذ وقت ليس بالبعيد تناقلت الألسن عنه قصة، وهي أنه عندما كان طالباً كان يقيم في غرفة مفروشة قرب الجامعة، وكان يقترب من الباب كلما دقّ ويعذر بصوت خافت "Pardon, Je ne suis las seul".<sup>(1)</sup> اعتاد ياغيتش أن يفيض ابتهاجاً حياته، وتنبأ له بمستقبل عظيم كما تنبأ درجافن<sup>(2)</sup> لبوشكين، إذ يبدو أنه كان يحبه.

كانا يلعبان البلياردو والبيكسل مدة ساعة وهما صامتان، وكان ياغيتش يصاحب معه فولوديا أينما ذهب في الترويكا، وكذلك لم يطلع فولوديا على أسرار أطروحته أحداً غير ياغيتش.

و قبل ذلك، عندما كان الكولونيل أصغر سنًا، غالباً ما وجداً نفسيهما غريمين يتنافسان، ولكن لم يكن للغيرة مكان بينهما قط، وإذا ما اجتمعا في بيوت علية القوم، كان ياغيتش يُعرف بفولوديا الكبير، وصديقه بفولوديا الصغير.

وفضلاً عن فولوديا الكبير وفولوديا الصغير، وصوفيا لفوفنا، كان هناك شخص آخر في العربية، إنها مارغريتا ألكساندرفنا، أو ريتا كما كانت تدعى، قريبة زوجة ياغيتش، وهي فتاة تعدّ الثلاثين، شاحبة الوجه، لها حاجبان أسودان، وتضع نظارة دون ذراعين.

كانت تدخن سيجارة تلو الأخرى، حتى في جو الصقيع القارص، فهناك دوماً رماد على صدرها وركبتها. كانت تخنق في كلامها وتمطر كل لفظة تقولها. زد على ذلك أنها امرأة باردة، قادرة على تجربة الليكيور والكونياك بأي قدر تشاوه دون أن تشمل. كانت تروي فكاهات مريبة بطريقة ذابلة غير مستحبة. وفي المنزل، كانت تقرأ صحيفاً سميكة من الصباح حتى المساء، تبعثر الرماد فوقها أو تلوك تفاحاً مجمداً.

- توقيفي يا سونيا عن إحداث هذا الضجيج! - قالت بصوت متزمن - حقاً، إن هذا سخيف.

<sup>(1)</sup> - اعذرنـي، إبني لست بمفردي.

<sup>(2)</sup> - غافريل روماتوفيش درجافن (1743-1816)، أشهر الشعراء الروس في القرن الثامن عشر. في عام 1815، وقبل وفاته بسنة، ترأس لجنة تحكيم لشعر الفتىان في مدرسة سانت بطرس بورغ، حيث قدم بوشكين، ابن السادسة عشرة آنذاك، قصيدة غنائية حاكى فيها درجافن، فعانق الشاعر الفتى، وأطرب في مدحه حتى رفعه إلى السماء، وتنبأ له بمستقبل عظيم.

حين اقتربت من بوابة المدينة، تباطأت حركة الترويكا، فتراءت البيوت والناس بصورة خاطفة، والتصقت صوفيا لفوفنا بزوجها وقد هدأت واستغرقت في التفكير. كان فولوديا الصغير جالساً قبالتها، فيما احتللت الآن أفكارها المشرقة السعيدة بأفكار أخرى كثيبة.

فقد جال في خاطرها: هذا الرجل الجالس قبالتها كان يعرف أنها تحبه، ومن المؤكد أنه صدق الإشاعة القائلة إنها تزوجت الكولونيل par depit. لم تبع له بحبها يوماً أبداً، ولم تشا أن يعرف بذلك، فأخفت مشاعرها عنه، ولكن بدا جلياً من نظرته أنه كان يفهمها جيداً، بينما عانت كبرياتها بسبب ذلك. إلا أن الحقيقة الأكثر إهانة لها كانت تمثل في أن فولوديا الصغير راح يغيرها اهتمامه فجأة بعد زواجهما، وهذا شيء لم يكن له وجود من قبل. فقد أخذ يجلس معها صامتاً لساعات، أو يثرثر في أمور تافهة، والآن، عندما كانوا راكبين في الترويكا، شرع يدوس على رجلها بخفة تارة، ويضغط على يدها تارة أخرى دون أن ينبع بكلمة واحدة. كان واضحًا أنه أراد لها أن تتزوج فقط، مثلما كان واضحًا أنه يحقرها وأنه كانت تشير في داخله نوعاً محدداً من الاهتمام فحسب، بوصفها امرأة فاسدة وغير مستقيمة.

ولما كان شعورها بالانتصار والحب تجاه زوجها قد احتلّت بالخزي والكربلاء المجرورة، فقد راودتها رغبة ملحة بالمشاكسة، لدرجة أنها أرادت الجلوس في مقعد الحوذى كي تصرخ وتصرفر.

وبينما هم يمرون بدير نسوبي ترافق إلى أسماعهم صوت جرس عظيم يزن نحو عشرين طناً، فرسمت ريتا إشارة صليب على صدرها.

- عزيزتنا أوليا في هذا الدير. قالت صوفيا لفوفنا وصالبت أيضاً بارتجاف.

- لماذا التحقت بالدير؟ سأل الكولونيل.

- par depit - أجبت ريتا في تلميح ساخر منها إلى زواج صوفيا لفوفنا من ياغيتش - إنها عادة دارجة هذه الـ par depit. إنها تحد للعالم أجمع، لقد كانت أوليا تقهره بصوت عالٍ وتتغنج بطيش، وقد كان أمر العشاق والحفلات الراقصة هو شغلها الشاغل، ولكن بفتحة - انظروا ما حصل! لقد فاجأت الجميع.

- هذا ليس صحيحاً - أجاب فولوديا الصغير وهو يثنى ياقته المصنوعة من الفرو، ويكشف عن وجهه الوسيم. - لم يكن هناك أية par depit، بل بالأحرى خوف محض إذا ما أردت أن توجهي الموضوع هذه الوجهة. فقد حكم على أخيها دميترى بالأشغال الشاقة، ومكان وجوده غير معروف الآن، وتوفيت أمها من فرط حزنهما. رفع فولوديا ياقته مجدداً واستأنف بلا مبالاة: تصرفت أولياً تصرفاً صائباً، تصوروا فقط أنها تعيش كلقيط وبالأحرى مع جوهرة مثل صوفيا لفوفنا! هذا ليس بالأمر السهل.

أدركت صوفيا لفوفنا نبرة الاحتقار في صوته. فأرادت أن ترد عليه بشيء ناب، ولكنها لزالت الصمت، ثم عاودتها الرغبة ذاتها بالمشاكلسة، فهبت واقفة على قدميها، وصرخت بصوت باكٍ: أريد الذهاب إلى صلاة الصباح، ارجع إليها الحوذى، أرغب ببرؤية أولياً!

نفذ الحوذى أمرها. كان طنين جرس الدير عميقاً للغاية، وبدا أن ثمة شيئاً فيه ذكر صوفيا لفوفنا بأولياً وحياتها، وبدأت الأجراس تقرع في الأديرة الأخرى أيضاً.

عندما أوقف الحوذى الترويكا، وثبتت صوفيا لفوفنا من العربة وحدها، وتوجهت نحو البوابة مسرعة لا يرافقها أحد.

- أسرعى، أرجوك! صرخ زوجها، فالوقت متاخر.

عبرت صوفيا لفوفنا البوابة المظلمة، ثم الممر المؤدي إلى الكنيسة. كان الثلج الخفيف يهسّس تحت قدميها، وقرع الجرس فوق رأسها حتى خيل إليها أنه يخترق كيانها كله.

ها هو باب الكنيسة وهو يفضي بعد هبوط ثلاث درجات إلى رواق طويل تتدلّى على جانبيه صور القديسين. كانت رائحة البخور والعرعر تعمّ هذا المكان الذي ينتهي إلى باب بدا أنه يفتح ويظهر منه خيال عاتم لأمرأة تنحنن لها. لم تكن الصلاة في الكنيسة قد بدأت بعد. كانت هناك راهبة تتحرك أمام المحراب الكنسي وتشعل الشموع في شمعداناتها، بينما انشغلت أخرى بإضاءة الشريا. وقريباً من الأعمدة والمقاعد الجانبية تبدّلت هيئات أشخاص يقفون في الظلمة ساكنين: هذا يعني أنهم سيقفون على هذه الحال، بلا حراك، حتى طلوع الصباح. فكرت صوفيا لفوفنا، وبدا لها المكان مظلماً: بارداً وموحشاً، بل

وأكثر وحشة من المقبرة ذاتها. نظرت حولها بغم إلى الهيئات الجامدة الساكنة وانقبض صدرها فجأة إذ تمكنـت بطريقة ما من تبيـن أولـيا في راهبة ضئيلة الحجم، نحيلة الكتفين، تغطي رأسـها بمنديل أسـود، على أن أولـيا كانت قبل دخـولـها إلى الـدير مـمـثلـةـ الجسمـ، وـتـبـدوـ أـطـولـ قـامـةـ.

اقـرـبـتـ صـوـفـيـاـ لـفـوـفـنـاـ مـنـ الـمـبـدـئـةـ مـتـرـدـدـةـ وـمـتـوـتـرـةـ جـداـ دونـ أنـ تـعـرـفـ السـبـبـ، نـظـرـتـ إـلـىـ أولـياـ عـبـرـ كـتـفـهـاـ فـعـرـفـتـهـاـ.

- أولـياـ! - قـالـتـ وـضـرـبـتـ كـفـاـ بـكـفـ وـهـيـ تـنـطـقـ الـاسـمـ بـالـكـادـ مـنـ شـدـةـ تـأـثـرـهـاـ، - أولـياـ!

عـرـفـتـهـاـ الرـاهـبـةـ عـلـىـ الـفـورـ فـرـفـعـتـ حـاجـبـيـهـاـ دـهـشـةـ، فـيـمـاـ بـدـاـ وـجـهـهـاـ الشـاحـبـ النـظـيفـ الطـاهـرـ، وـحتـىـ غـطـاءـ الرـأـسـ الأـبـيـضـ الصـغـيرـ الـظـاهـرـ مـنـ تـحـتـ منـدـيلـهـاـ، مـشـرـقـيـنـ مـنـ شـدـةـ الـفـرـحـ.

- يا لها من معجزة سماوية! قـالـتـ وـهـيـ تـضـرـبـ يـدـيهـاـ النـحـيلـتـينـ وـالـشـاحـبـتـينـ بـعـضـهـمـاـ بـبـعـضـ هـيـ الـأـخـرـىـ. ثـمـ عـانـقـتـهـاـ صـوـفـيـاـ لـفـوـفـنـاـ بـقـوـةـ وـقـبـلـتـهـاـ، إـلـاـ أـنـهـاـ كـانـتـ تـخـشـىـ أـنـ تـفـوحـ مـنـهـاـ رـائـحةـ الـخـمـرـ.

كـنـاـ عـابـرـينـ لـلـتوـ فـتـذـكـرـنـاكـ - قـالـتـ مـنـقـطـعـةـ الـأـنـفـاسـ كـمـ لـوـ أـنـهـاـ مـشـتـ مـسـرـعـةـ - يا إـلـهـيـ، كـمـ أـنـتـ شـاحـبـةـ! إـنـيـ سـعـيـدـةـ لـرـؤـيـتـكـ، مـاـ أـخـبـارـكـ؟ـ كـيـفـ حـالـكـ؟ـ هـلـ تـشـعـرـيـنـ بـالـلـلـلـلـ؟ـ

نـظـرـتـ صـوـفـيـاـ لـفـوـفـنـاـ حـولـهـاـ إـلـىـ الـرـاهـبـاتـ الـأـخـرـيـاتـ، ثـمـ تـابـعـتـ بـصـوـتـ خـافـتـ: لـقـدـ تـغـيـرـتـ أـمـورـ كـثـيرـةـ فـيـ الـمـنـزـلـ، أـتـعـرـفـيـنـ؟ـ أـنـاـ تـزـوـجـتـ يـاـ غـيـتـشـ، فـلـادـيمـيرـ نـيـكـيـتـشـ، مـاـ زـلـتـ تـذـكـرـيـنـهـ، وـأـنـاـ فـيـ غـاـيـةـ السـعـادـةـ مـعـهـ.

- حـسـنـاـ، الـحـمـدـ لـلـهـ، وـهـلـ وـالـدـكـ عـلـىـ مـاـ يـرـامـ؟ـ

- نـعـمـ. إـنـهـ عـلـىـ مـاـ يـرـامـ، وـهـوـ غـالـبـاـ مـاـ يـتـذـكـرـكـ. أـرـجـوـ يـاـ أولـياـ أـنـ تـزـوـرـنـاـ أـيـامـ الـعـطـلـ، أـتـسـمـعـيـنـيـ؟ـ

- سـأـتـيـ. قـالـتـ أولـياـ وـارـتـسـمـ عـلـىـ مـحـيـاـهـاـ طـيـفـ اـبـتسـامـةـ - سـأـجـيـءـ فـيـ الـيـومـ الثـانـيـ مـنـ الـعـطـلـةـ.

انخرطت صوفيا لفوونا بالبكاء دون أن تعرف سبباً لذلك، بكت بصمت للحظة، ثم جففت عينيها وقالت: شدّ ما ستأسف ريتا لأنها لم ترك، فهي بصحبتنا أيضاً، وفولوديا هنا كذلك، إنهم أمام البوابة الآن، كم سيكون سرورهما عظيماً لو خرجت لرؤيتهم! هيا، فالصلاحة لم تبدأ بعد.

- هيا، فلنذهب. وافقت أوليا. فصلّبت ثلاثة مرات وتوجهت مع صوفيا لفوونا نحو الباب المؤدي إلى الخارج.

- إذن تقولين يا سونينيشكا إنك سعيدة؟ - سالت أوليا ما إن اجتازتا البوابة.

- جداً!

- حسناً، الحمد لله.

ترجل فولوديا الكبير وفولوديا الصغير من العربية إذ لمحوا الراهبة، فحيّاها باحترام، وكان واضحًا كم أثّرت فيهما رؤية وجهها الشاحب، وجبة الراهبات السوداء، فقد سرّهما أنها تذكرتهما وخرجت تسلّم عليهما. لفتها صوفيا لفوونا ببطانية تقىها البرد، وألقت عليها طرفاً من معطفها الغزو. كانت الدموع التي ذرفتها توّا قد أراحت قلبها وأبهجته، وكانت سعيدة لأن هذه الليلة الصافية، المضطربة والمتّهكة في حقيقة الأمر قد انتهت بنقاء ولطف دون سابق توقع. ورغبة منها في إبقاء أوليا مدة أطول اقترحت: دعونا نصحبها في نزهة، اجلسني يا أوليا، سنقوم بنزهة قصيرة ليس إلا.

توقع الرجالان من الراهبة أن ترفض - فليس من عادة الأتقياء ركوب الترويكا، ولكن كم كان ذهولهم كبيراً حين وافقت الراهبة وجلست في العربية! وعندما انطلقت الترويكا كالسهم نحو بوابة المدينة، لزموا الصمت جمِيعاً، ولم يكن لهم من هم إلا أن تنعم بالدفء والراحة، وهم غارقون في التفكير: كيف كانت من قبل وكيف هي الآن.

بدا وجهها الآن جاماً خالياً من أيّة تعابير تقريباً، بارداً وشاحباً وشفافاً كما لو أن ماء يجري في عروقها وليس دماً، مع أنها قبل سنتين أو ثلاث كانت مكتنزة الجسم متوردة الخدين، تتحدث عن العرسان وتطلق ضحكتها المدوية لأنفه الأمور.

استدارت الترويكا قرب بوابة المدينة، ثم توقفت قرب الدير بعد مضي عشر دقائق، فنزلت أوليا فيما كانت أجراس الكنيسة تُقرع الآن في برجها.

- بارككم الله. قالت أوليا، وانحنت على طريقة الراهبات.  
- أرجوك يا أوليا، زورينا.

- سأفعل، سأفعل. وابتعدت أوليا سريعة الخطى، وسرعان ما ابتلعتها البوابة المظلمة. وما إن استأنفت التروika انطلاقها حتى شعر الجميع بكآبة ثقيلة.

لم ينبع أحد بينت شفة. وشعرت صوفيا لغوفنا بوهن في أوصالها وخارت عزيمتها، لقد خيل إليها أن إجبارها الراهبة على ركوب العربية والتنزه برفقة ثملة تصرف غبي غير لبق، وبكاد يكون استهتارا بال المقدسات. زال ثملها وكذلك رغبتها بخداع نفسها، وغدا واضحأ لها أنها لا تحب زوجها، وليس بمقدورها أن تحبه أبدا، وأن الأمر برمته هراء وحمامة. لقد تزوجت زواج مصلحة، قوامه، وفقاً لرأي زميلاتها، أن الزوج فاحش الثراء، وأنه لأمر مرعب أن تبقى عانسا، مثل ريتا! ثم إنها ملت أباها الطبيب وأرادت إغاظة فولوديا الصغير.

ولو كانت قادرة أن تخمن قبل الزواج أنه سيصعب عليها التحمل الذي سيكون أمراً فظيعاً ويشعاً، وكانت رفضت هذا الزواج ولو عرضوا عليها كل ثراء العالم. ولكن ما حصل لا يمكن تغييره الآن، وعليها قبوله. حين رجعوا إلى المنزل، استلقت في سريرها الدافئ الناعم، وألتقت الأغطية على نفسها، فتذكرت رواق الكنيسة المظلم ورائحة البخور، والهيئات المنتصبة بجانب الأعمدة. كانت تريعها فكرة أن هؤلاء الأشخاص سيبقون واقفين هناك بلا حراك طوال فترة نومها، وأن صلاة الفجر ستدوم وقتاً طويلاً جداً، ثم تعقبها ساعات، ثم صلاة النهار وبعدها الصلوات القصيرة.

"ولكن الإله موجود حقاً، إنه موجود على الأرجح. ولا شك أنني سأموت، وهذا يعني أنه يتوجب على المرء عاجلاً أم آجلاً، أن يفكر في الروح والحياة الأبدية، مثل أوليا. لقد حصلت أوليا على الخلاص الآن، لقد حسمت كل الأمور مع نفسها، ولكن، إذا لم يكن هناك إله؟ ستكون حياتها قد هدرت سدىًّا، تكون قد ضاعت فعلاً؟ ولمْ تضيع؟ وبعد دقيقة خطرت في ذهنها فكرة: إن هناك إله، والموت آتٍ لا محالة، وعلى المرء أن يفكر في روحه، إن كان مقدراً

على أوليا أن تلاقي حتفها في هذه اللحظة بالذات، فإنها لن ترجع، إنها مستعدة، ولكن الشيء المهم هو أنها قد حسمت أمور حياتها مع نفسها سلفاً. هناك إله... أجل... ولكن، أما هناك من طريقة غير الترهب؟ فالالتحاق بالديم يعني حقاً إيقاف الحياة وتدميرها". تملّكتها الخوف قليلاً، فغطت رأسها بالمخدة.

- يجب ألا أفكّر في هذا... يجب ألا أفكّر...

كان ياغيتش يذرع الغرفة المجاورة جيئة وذهاباً، يخشّش بمهممازه على نحو خافت مستغرقاً بالتفكير بأمر أو بأخر. باخت صوفيا لفوفنا التفكير بأن هذا الرجل كان قريباً وعزيزاً عليها مجرد سبب واحد، وهو كون اسمه فولوديا أيضاً، فجلست في سريرها ونادت بلطف: فولوديا.

- ما الأمر؟ رد زوجها.

- لا شيء.

وعادت إلى الاستلقاء.

تناولى إلى سمعها طنين أجراس، ربما كان مصدره الديم نفسه. وذكرتها هذه الأجراس من جديد برواق الكنيسة والهيئات المظلمة المنتصبة. دارت في ذهنها أفكار عن الإله وعن الموت المحتم، غطت رأسها كي لا تسمع هذا الطنين.

فكرة: إن أمامها حياة طويلة تفصلها عن الشيخوخة والموت، ويجب عليها أن تتحمل الحياة قرب الرجل الذي لا تحبه، والذي ولج الآن إلى غرفة النوم وهو في طريقه إلى الفراش، وستكون مجبرة أن تكتم في نفسها حبها اليائس لرجل آخر، فتى وجذاب، رجل بدا لها شخصاً خارقاً.

ألقت نظرة على زوجها وأرادت أن تقول له تصبح على خير، إلا أنها عوضاً عن ذلك انفجرت باكية. كانت متساءلة من نفسها.

- حسناً، ها قد بدأت الموسيقى - قال وهو يمطر حرف اليماء.

استعادت صوفيا لفوفنا هدوءها، ولكن بعد مرور فترة طويلة نسبياً، حوالي العاشرة صباحاً. توقفت عن البكاء والارتفاع، ولكن عوضاً عن ذلك تملّكتها صداع شديد.

كان يا غيتش يسرع بالاستعداد للقداس المتأخر، وهو في الغرفة المجاورة يزمح في وجه خادمه الذي يساعدته على ارتداء ثيابه. دخل إلى غرفة النوم وهو يخشش بمهمازه على نحو خافت. أخذ شيئاً ما، ثم دخل مرة أخرى مرتدية كتفتيه وأوسمته، ويعرج في مشيته على جري عادته بسبب الروماتيزم. ولسبب ما خيل لصوفيا لفوفنا إنه كان يمشي وهو يتلذت حوله كحيوانٍ مفترس.

سمعه يتكلّم بالهاتف: من فضلك أعمل معروفاً، صلني مع ثكنات فاسيلفسكي! - ثم استأنف بعد لحظة: ثكنات فاسيلفسكي؟ اطلب من السيد ساليموفيتش أن يكلمني من فضلك...

وبعد لحظة أخرى: من يكلمني؟ أهذا أنت يا فولوديا؟ إنني سعيد جداً لسماعكِ، يا عزيزي، اطلب من والدك أن يرجع علينا فوراً. فزوجتي في حالة سيئة جداً بعد نزهة البارحة... ليس في المنزل؟... همم... شكرًا لك، يا للروعة!... إنني ممتن جداً... مرسي.

دخل ياغيتش إلى غرفة النوم للمرة الثالثة، فانحنى فوق زوجته ورسم إشارة الصليب، ثم مد يده لتقبّلها - فالنساء اللواتي أحببنه كنّ يقبلن يده دوماً، وقد كان معتمداً على ذلك - قال إنه سيعود للعشاء وخرج.

في الثانية عشرة أعلنت الخادمة عن قدوم فلاديمير ميخائيلتش، فنهضت صوفيا لفوفنا مترنحة بسبب وهنها وصداعها. وسرعان ما ارتدت ثوبها الليلي المزین بالفرو، واللافت للنظر، مشطت شعرها على عجلة منها كي فيما تفق. شعرت برقة في قلبها تفوق حدود الوصف. كانت ترتجف فرحاً وخوفاً من أن يذهب.

آد ليتها فقط تستطيع أن ترآه!

جاء فولوديا الصغير زائراً وهو على أتمّ هندام يرتدي لباساً رسميّاً ولغايا أبيض. وعندما دخلت صوفيا لفوفنا ردهة الاستقبال قبل يدها وعبر عن أسفه الشديد حيال توعكها. بعدئذ أطوى ثوبها عندما جلسا.

- لقد انزعجت من رؤية أوليا البارحة - قالت - في البداية ساورني شعور رهيب، ولكنني الآن أحسدها. إنها صخرة صماء يصعب تحطيمها، ولن يكون

بوسع أحد أن يزحزحها من مكانها أبداً، ولكن يا فولوديا، أما كان أمامها من مخرج آخر تسلكه؟ يجب على المرء حقاً أن يثد نفسه حياً ليحلَّ لغز الحياة؟ أتعرف؟ إنه موت بحد ذاته وليس حياة.

ظهر تعبير لطيف على وجه فولوديا لدى ذكر أوليا.

- أنت شخص ذكي يا فولوديا - قالت صوفيا لفوفنا - علمي كيف أفعل ما فعلته هي تماماً. إنني بالطبع لست مؤمنة، وليس بمقدوري أن أدخل ديراً لكن لابد أن يكون هناك ما يماثل هذا الخيار قيمة... إن حياتي ليست سهلة - تابعت بعد لحظة صمت - أخبرني... قل لي شيئاً مقنعاً، كلمة واحدة تفي بالغرض.

- كلمة واحدة؟ هاك إذاً: تارارا أبومبينا.

- لماذا تحقرني يا فولوديا. سأله باندفاع - فأنت تستخدم هذه اللغة - اعذرني - الساذجة والعايبة عندما تتحدث إلي بالذات، وهي ليست من النوع الذي يستخدمه الناس مع أصدقائهم أو مع نساء محترمات. إنك ناجح جداً كإنسان متعلم، فأنت تحب العلوم، ولكنك لا تتكلم معِي أبداً عن العلوم؟ لماذا؟ ألسْت أهلاً لذلك؟

تضائق فولوديا الصغير فغضن وجهه وقال: لماذا تريدين أن تتكلمي عن العلوم فجأة؟ لعلك تريدين الدخول بنقاش عن البنية؟ أو ربما عن سمك الحفش مع الفجل الحريري؟

- جيد. حسناً، إنني امرأة تافهة سيئة مجردة من القيم؛ وغبية... ارتكبت مئات المئات من الأخطاء. إنني مريضة نفسياً وفاشلة وأستحق الاحتقار على هذا النحو، ولكن انظر يا فولوديا، أنت تكبرني بعشر سنوات وزوجي يكبرني بثلاثين سنة، إنني ترعرعت أمام ناظريك، ولو أردت، لكان في مقدورك أن تجعل مني ما تشاء حتى ملائكة، ولكنك - وهنا ارتتجف صوتها - عاملتني على نحو مرير؛ وتزوجني يا غبيتش عندما كان مسناً أصلاً وأنت...

- هذا يكفي، هذا يكفي - قال فولوديا وهو يقترب في جلوسه منها ويقبل كلتا يديها - لندع شوبنهاور وأمثاله لفاسفتهم واثبات ما يريدون إثباته، أما نحن فدعينا نقبل هاتين اليدين الصغيرتين.

- أنت تحترقني بالفعل، ليتك تعرف فقط كم يعذبني هذا! قالت بتلکؤ وهي تعرف سلفاً أنه لن يصدقها.
- ليتك تعرف فقط كم أريد أن أكون امرأة أخرى، وأن أبدأ حياة جديدة، إنني أفكر في هذا ببهجة غامرة.
- وبالفعل فقد ذرلت قليلاً من دموع الفرح عندما قالت ذلك - لأن تكون إنساناً طيباً شريفاً طارحاً، لا تكذب، وأن يكون لك هدف في الحياة!
- هيا، هيا، هيا لا تبدئي بالظهور، فأنا لا أحب هذا. قال فولوديا واتخذ وجهه تعبيراً متقلباً - يا إلهي، لكأنك على خشبة المسرح، دعينا نتصرف كأناس حقيقيين.
- ولكي لا يغضب ويرحل، طفت تجد الأعذار لنفسها، وأجبرت نفسها على الابتسام بغية إرضائه، وعاودت الحديث عن أوليا وكيف تمتنّت هي أيضاً أن تحل مشكلات حياتها، وأن تصبح إنساناً بحق.
- تارا.. را.. مبيا - غنى هامساً - تا.. را.. بومبيا.
- وفجأة طوق خصرها، فوضعت يديها على كتفيه، جاهلة ما تفعل. ولدقيقة ظلت تنظر بنشوة كما لو كانت مخدّرة، إلى وجهه الذكي والساخر، وإلى جبينه وعيونيه ولحيته الرائعة.
- لقد عرفت لمدة طويلة أنني أحبك - اعترفت واحمررت خجلاً وإنما، بل وشعرت بأن شفتيها التوتا بتشنج من أثر الخجل - إني أحبك حقاً، فلماذا تعذبني؟ أغمضت عينيها وقبلته بشغف في شفتيه، ولعله مضى من الوقت دقيقة كاملة قبل أن تستطع حمل نفسها على إنهاء القبلة، رغم أنها كانت تدرك أن هذا لا يجوز البتة، وأنه قد يدينها هو نفسه، أو أن الخدم قد يدخلون إلى الغرفة...
- آه، كم تعذبني - ردت.

بعد مضي نصف ساعة، وكان قد حقق ما أراد، جلس في غرفة الطعام وتناول وجبة خفيفة، بينما ركعت هي بجانبه وراحت تحملق في وجهه بشرابة. قال لها إنها تبدو مثل كلب أليف ينتظر من صاحبه أن يرمي له ببقية من لحم، ثم أجلسها على إحدى ركبتيه وغنى وهو يؤرّجحها: تارا... رابومبيا!

عندما كان يهم بالغادرة، سأله بصوت متأثر: متى؟ اليوم؟ أين؟ وأطبقت كفيها على فمه كما لو كانت تسعى إلى سحب الجواب بيديها.  
ـ سيكون صعباً اليوم - قال بعد أن فكر ملياً - ولكن ربما غداً. ثم افترقا.

قبل العشاء، ذهبت صوفيا لفوفنا إلى الدير لرؤيه أوليا، ولكنهم أخبروها هناك بأن أوليا ذهبت لتقرأ من سفر المزامير على روح امرأة توفيت. خرجت صوفيا من الدير وتوجهت إلى بيت أبيها، إلا أنها لم تلقه في المنزل أيضاً. بعدئذ غيرت العربية وراحت تتجول في الشوارع والطرق الفرعية دون أي هدف، واستمرت على حالتها تلك حتى حلول المساء، ولسبب ما، تذكرت خالتها الدامعة العينين، العاجزة عن إيجاد الطمأنينة أبداً.

في تلك الليلة، خرجنوا مرة أخرى في الترويكا، واستمعوا إلى غناء الغجر في مطعم خارج البلدة، وعندما عبروا من أمام الدير الثانية، تذكرت صوفيا أوليا، فأربعتها التفكير بأن فتيات ونساء طبقتها الاجتماعية لا يجدن مخرجاً سوى ركوب الترويكا دوماً، والكذب، أو الالتحاق بالدير وامانة الجسد.

في اليوم التالي كان ثمة لقاء آخر، وعادت صوفيا لفوفنا إلى التجوال وحدها في عريّة مستأجرة حول المدينة، وتذكرت خالتها من جديد.

انفصل فولوديا الصغير عن صوفيا لفوفنا بعد أسبوع، ثم عادت الحياة إلى مجاريها كما كانت من قبل، مملة، حزينة، بل وحتى مؤلمة في بعض الأحيان. كان الكولونيل يلعب البلياردو أو البوكيت مع فولوديا الصغير لساعات، وكانت ريتا تروي النكات بطريقتها الذابلة السمجحة، بينما كانت صوفيا لفوفنا تتجول في عريّة مستأجرة باستمرار وتتضرع إلى زوجها كي يأخذها للتنزه بالترويكا.

اضجرت صوفيا لفوفنا أوليا، إذ كانت تزورها في الدير كل يوم تقريباً، فتشكو لها عذابها الذي لا طاقة لها على احتماله، وت بكى وتشعر في الوقت نفسه أن ثمة شيئاً نجساً، مثيراً للشفقة وخسيساً قد دخل معها إلى صومعة الدير. وكانت أوليا تقول لها آلياً وبلهجة امرئ يتلو درساً محفوظاً، بأن لا شيء من هذا له أدنى قيمة، وبأن كل هذا سيمضي، وأن الله سوف يسامحها.



# القادة

بِقَلْمِ هَانْسِ أَنْدَرْسُون  
تِ: عَبْدُ الْكَرِيمِ نَاصِيف

شمال، يمين شمال، يمين: كان الجندي يسير منحدراً على الطريق الريفي. شمال، يمين! شمال، يمين! حقيقته الجلدية على ظهره وسيفه إلى جنبه. لقد كان في الحرب والآن هو في طريقه إلى المنزل. لكن في تلك اللحظة التقى على الطريق ساحرة عجوز قبيحة، شفتها السفلی تتدلى حتى صدرها. "مساء الخير، أيها الجندي" قالت الساحرة "ما أجمل سيفك!! وما أكبر حقيقتك!! أنت جندي حقيقي! الآن سأريك كيف تحصل على ما تشتئ من المال!" أشكرك جزيل الشكر، أيتها السيدة العجوز = "قال الجندي، "أترى تلك الشجرة الكبيرة هناك؟" ردت الساحرة وهي تشير إلى شجرة قريبة "إنها جوفاء تماماً من الداخل. والآن، ما عليك إلا أن تتسلقها حتى القمة، ترى تجويفاً، انزلق داخله تنزل إلى عمق الشجرة. حبلاً سأربط حول خصرك، بحيث أرفعك ثانية حاماً تهتف بي".

"لكن ماذا علي أن أفعل داخل الشجرة؟" سأله الجندي، فأجاب الساحرة "تجلب المال، فأنت ما إن تصعد إلى أسفل الشجرة، حتى تجد نفسك في ممر واسع. ممر مضاء تماماً، تضيئه مئات المصابيح المشتعلة. في نهاية الممر ترى ثلاثة أبواب، بوسعك أن تفتحها بسهولة ففي كل قفل مفتاحه. إذا دخلت الغرفة الأولى، رأيت في وسطها صندوقاً كبيراً عليه كلب عيناه كبريتان كفنجاني شاي، لكن لا عليك!! ساعطيك مثزمي ذا المربعات الزرقاء، مده على الأرض، ارفع الكلب بسرعة وضعه عليه. بعدئذ افتح غطاء الصندوق وخذ ما تشاء من النقود. إنها نقود نحاسية، لكن إن كنت تؤثر الفضة، ما عليك إلا أن تذهب إلى الغرفة التالية. هناك يجثم كلب عيناه كبريتان

كدولابي طاحون. مع ذلك لا عليك ضع الكلب على مثري، وامض إلى المال لكن، إن كنت ترغب بالذهب يمكنك أن تحصل على كل ما تستطيع حمله. فقط إن ذهبت إلى الغرفة الثالثة. لكن هذه المرة، الكلب الذي يجثم على صندوق المال هناك عيناه كبيرتان كالبرج المستدير.. إنه شيء كالكلب، يمكنني أن أقول لك!! لكن لا عليك البته!! فقط ضع الكلب على مثري، لا يلحق بك أي أذى، ثم اغرف من ذهب الصندوق ما تشاء".

"لا يبدو الأمر سيناً على الإطلاق" قال الجندي "لكن، قولي لي أيتها الساحرة العجوز، ما الذي ينبغي أن أعطيك إياه؟ فأننا متوجهون أنك تبغين حصة؟".

"لا" قالت الساحرة "أنا لا أريد قرشاً واحداً، بل عليك فقط أن تجلب لي قداحة عتيقة نسيتها جدتي حين كانت آخر مرة هناك".

"أوه! هيا!! إذن! لفي الحبل حول وسطي!" قال الجندي. فرددت الساحرة:

"هاكه!! وهاك مثري ذا الترابيع الزرقاء".

عند ذاك تسلق الجندي الشجرة، ثم ترك نفسه ينزلق عبر التجويف.. هوب!! ليجد نفسه واقفاً على رجليه، كما قالت الساحرة، في المر الكبير حيث كانت مئات المصابيح تشتعل، بعدها فتح الباب الأول، أوه! هناك، كان الكلب يجثم، عيناه كبيرتان كفنجاني شاي وهو يحملق فيه مغضباً.

"أنت مخلوق طيب، أجل، أنت كذلك!" قال الجندي وهو يضعه على مثري الساحرة، ثم انكب على الصندوق آخذاً من النقود النحاسية ما استطاع، حاشياً بها جيوبه، بعدها أغلق الصندوق، أعاد الكلب إلى مكانه ثم مضى إلى الغرفة الثانية. يا إلهي! هناك كان يجثم كلب عيناه كبيرتان كدولابي طاحون.

"ينبغي ألا تتحقق إلى هكذا!" قال الجندي "ستجهد عينيك". ثم وضع الكلب على مثري الساحرة، لكن ما إن رأى أشكال الفضة الكثيرة في الصندوق حتى ألقى بكل ما حمله من نقود نحاسية مائة جيوبه وحقبيته بالفضة. بعدها مضى إلى الغرفة الثالثة! أوه!! يا للهول! فالكلب هناك له عينان كبيرتان كالبرج المستدير فعلاً، تدوران في رأسه وتدوران كالدواريب!! "مساء الخير" قال الجندي وهو يلمس قبعته على رأسه، ذلك أنه لم ير في حياته مثل ذلك الكلب. لكن، بعد أن أمعن النظر فيه لحظة. فكر مخاطباً نفسه "حسبك" ثم مضى إلى الكلب، رفعه، وضعه على الأرض ثم فتح الصندوق. أوه!! يا الله!! كم كان هناك من الذهب!! كان ثمة ما يكفيه لأن يشتري

كوبنهااغن كلها، لأن يشتري كل ما تبيعه صانعات الكعك من قطع الحلوى، ولأن يشتري كل ما في العالم من جنود - دمى وسياط وخيوط خشبية هزازة. أحل، كثیر من الملايين كان هناك، أی والله!! كثیر كان هناك!!

هل هي بالقداحة؟" سأله الساحرة، فرد الجندي:

"أود! كلا! صحيح.. قد نسيت ذلك" ثم مضى من حيث جاء فأحضرها. خارج الشجرة رفعته الساحرة، ليجد نفسه من جديد واقفاً على الطريق، والذهب ملء جيوبه، حذائه، قبعته وحقيبته. "ما الذي ستغعلينه بهذه القداحة؟" سأله الجندي فأجاب الساحرة "ما هذا من شأنك، نقودك أخذتها، الآن أعطني قداحتى".

"أيتها القمامه! قال الجندي" أخبريني في الحال ما تبغين فعله بها أو جردت حسامي وقطعت رأسك!"

"لن أخبرك" قالت الساحرة، وهكذا قطع الجندي رأسها.. فارتقت هناك أرضاً!! لكن الجندي صر نقوده كلها بمثزرها، حمل الصرة على ظهره، ووضع القداحة في جيده ومضى مباشرة إلى المدينة.

مدينه جميله كانت، أم فيها أحسن نزل، ... نزل أفحـم الغـرف، طلب الطعام المفضل لديه، ذلك أنه، وهو يملك كل ذلك المال، بات رجلاً غنياً. بيد أن الخادم الذي كان عليه أن ينظف حذاءه فكر "حسن": هذا حذاء عتيق يشير الضحك، يلبـسـهـ رـجـلـ تـبـيلـ غـنـيـ إـلـىـ هـذـاـ الحـدـ"؛ فالجندي لم يكن قد اشتـرـىـ حـذـاءـ جـديـداـ بـعـدـ. فيـ الـيـوـمـ التـالـيـ خـرـجـ الجنـدـيـ ثـمـ عـادـ بـحـذـاءـ جـديـدـ وـبعـضـ الملـابـسـ الـأـنـيـقةـ، فـغـدـاـ بـذـلـكـ رـجـلـ رـاقـيـاـ، بـأـحـسـنـ زـيـ، وـسـرـعـانـ ماـ أـخـبـرـوهـ بـكـلـ شيءـ عـنـ مـنـاظـرـ مـديـنـتـهـ، عـنـ مـلـيـكـوـمـ وأـيـةـ أـمـيرـةـ رـائـعـةـ كـانـتـ اـبـنـتـهـ!!.

"أين يمكن للمرء أن يراها؟" سـأـلـ الجنـدـيـ فـأـجـابـوـهـ جـمـيعـاـ.

"لا يمكن لأحد أن يراها. إنها تعيش في قصر كبير من النحاس تحيط به الكثير من الأسوار والأبراج، لا أحد سوى الملك يسمح له بالذهاب إلى هناك، ذلك أن عرافاً تنبأ ذات مرة أنها ستتزوج جندياً من عامة الشعب، والملك لا يريد ذلك على الإطلاق".

"يا إلهي! كم أود أن أراها!" فكر الجندي في سرده، لكنه بالطبع لم يستطع البوح بذلك. هاهو ذا يحيا حياة اللهو والمرح، يذهب دائماً إلى المسرح، يتمنى في الحديقة العامة، ويغدق المال على الفقراء. وذلك، كما ترى، أمر حسن منه، فقد كان يتذكرة جيداً من أيام زمان كم هو فظيع أن يكون الإنسان فقيراً لا يملأ شروئي نقير. إنه الآن غني، يرتدي أفخر الملابس، لديه الكثير من الأصدقاء، يكيلون له المديح، وهو يحب المديح كثيراً، لكن بما أنه كان ينفق المال كل يوم دون عائد، فقد ظل أخيراً وليس معه سوى قرشين؛ ثم وجد نفسه مضطراً لأن يترك الغرف الجميلة التي كان يعيش فيها ليعيش في علية صغيرة قمينة تحت السقف تماماً. كذلك بات عليه أن ينظف حذاءه ويرتقه بالإبرة والخيط، بل بلغ به الحال أن هجره أصدقاؤه، فالوصول إلى العلية يقتضي صعود الكثير من الدرج.

ذات مساء، والظلام حالك تماماً، إذ لم يكن باستطاعته أن يشتري شمعة، تذكر الجندي أن هناك بقية من شمعة في علبة القداحة تلك التي أحضرها للساحرة العجوز، أخرج الجندي العلبة وبقية الشمعة لكن ما إن قدح الزناد وانطلق الشرار من الصوانة، حتى انفتح الباب على مصراعيه وظهر الكلب الذي رأه في الشجرة بعينيه الكبيرتين كفنجاني شاي. وقف أمامه ثم قال "أمرك سيد". "يا للعجب!" قال الجندي "لابد أنها قداحة غريبة، إن كان باستطاعتي أن أحصل على ما أشاء بهذه الطريقة". ثم قال للكلب "أحضر لي بعض النقود". بلمحة عين مضى الكلب، بلمحة عين عاد وفي قمه كيس مليء بالنقود.

حينذاك أدرك الجندي أية قداحة رائعة كانت تلك القداحة! بقدحه واحدة يمثل أمامه كلب الصندوق ذي النقود النحاسية، بقدحتين يأتي كلب النقود الفضية وبثلاث قدحات كلب الذهب. لم يضع الجندي الوقت، فسرعان ما أبدل عليه عائداً إلى الغرف الجميلة والملابس الأنيقة، وسرعان ما تذكره أصدقاؤه بالطبع وأبدوا على الفور شدة تعلقهم به.

وذات يوم فكر في سره "أمر غريب"، لا يسمح لأحد برؤيه الأميرة. لابد إذن، أنها غاية في الجمال مقارنة بهؤلاء الناس جميعاً، لكن ما نفع ذلك إن كان عليها أن تقيم عمرها كله داخل قصر النحاس بكل ما حوله من أسوار وأبراج؟. أليس باستطاعتي أن أتدبر الأمر وأراها؟ إذن، أين أنت يا قداحتى العزيزة؟ وهكذا، قدم الجندي الزناد، وبلمحة عين وقف أمامه الكلب ذو العينين الكبيرتين كفنجاني شاي.

"أنا أعلم بالطبع أنه منتصف الليل" قال الجندي "لكن أيا كان، بودي أن أرى الأميرة. ذلك ما أريد! فقط نصف لحظة!!"

بلمحة عين خرج الكلب من الباب، وقبل أن يرتد للجندي طرفه، عاد الكلب وعلى ظهره الأميرة مستلقية نائمة. غاية في الجمال كانت، حتى لم يكن لأي امرئ أن يرى أنها أميرة حقيقية. لم يستطع الجندي كبح نفسه، فقبلها - لقد كان جندياً حقيقياً.

بعدئذ هرول الكلب عائداً بها. لكن في الصباح، حين كانت تفطر مع الملك والملكة قالت الأميرة أنها رأت في الليل حلماً غريباً حول كلب وجندى. وكأنما كانت تمتلك ظهر الكلب، وكأنما الجندي قبلها.

"تلك حكاية جميلة، إن كنت تحبين" قالت الملكة ثم أمرت وصيغة عجوزاً أن تسهر الليلة التالية بجانب سرير الأميرة فترى إن كان الحلم حقيقة أم لا.

كان الجندي يتשוק لنظرة أخرى يلقيها على الأميرة الجميلة. وهكذا جاء الكلب في الليل، أخذها وانطلق بأقصى سرعة، لكن الوصيغة العجوز لبست جزمتها ومضت بالسرعة نفسها خلفهما، وحين رأتهما يختفيان داخل بيت كبير قالت لنفسها "الآن أنا أعلم أين مضى بها". ثم وضعت بالطباشير إشارة صليب على الباب، وعادت إلى المنزل لتتنام، فيما كان الكلب قد عاد بالأميرة أيضاً. لكن حين رأى الصليب على باب المنزل الذي يقيم به الجندي أخذ قطعة طباشير ورسم صليباً على كل باب من أبواب المدينة، لقد كانت فكرة ذكية، إذ بات من الصعب على الوصيغة أن تجد الباب الصحيح، فالصلبان على كل باب ...

في الصباح الباكر، انطلق الملك والملكة، الوصيفة ورجال الحاشية جميعاً لمعرفة المكان الذي كانت فيه الأميرة.

"هذا البيت" قال الملك وهو يرى أول باب عليه صليب.

"كلا، هذا هو يا عزيزتي!" قالت الملكة وقد لمحت باباً ثانياً عليه صليب.. لكن هاهنا صليب آخر، وهناك آخر وأخر "راحوا جميعاً يقولون، فحيثما كانوا يلتفتون، كانوا يرون الصليب على الأبواب. حينذاك أدركوا أن من العبث البحث عن ذلك البيت.

غير أن الملكة، كما تعلمون، امرأة بالغة الذكاء يمكنها أن تعمل ما هو أكثر من مجرد التنaze في عربة. وهكذا، أخذت مقصها الذهبي الكبير، قصت قطعة حرير كبيرة ثم خاطتها على شكل كيس صغير جميل ملأته بأنعم دقيق من الحنطة السوداء. على ظهر الأميرة ثبت الكيس، ثم ثقبته ثقباً صغيراً كي يتناشر منه الطحين حينما تذهب الأميرة. في الليل، جاء الكلب مرة أخرى. حمل الأميرة على ظهره وجرى بها إلى الجندي الذي شفف بها حباً حتى بات يتمنى لو كان أميراً، إذن لكان باستطاعته أن يكون لها زوجاً.

لم يلحظ الكلب قط كيف كان الطحين يتسرّب على طول الطريق بين القصر ونافذة الجندي، حتى جرى بالأميرة إلى هناك، وفي الصباح التالي كان من اليسير على الملك والملكة أن يعرفاً أين ذهبت ابنتهما، وهكذا التي القبض على الجندي وسيق إلى السجن.

هناك جلس. أود! كم كانت زنزانته مظلمة ومرعبة!! إضافة إلى ذلك، كانوا لا يفتؤون يقولون له "غداً، ستُشنق!!" ولم يكن ذلك يبدو مداعاة للفرح على الإطلاق. لكن ما زاد الطين بلة أنه كان قد نسي القداحة في المنزل. في الصباح، عبر القصبان الحديدية لنافذته الصغيرة، شاهد الناس وهم يسرعون خارج المدينة كي يشهدوا شنقه. كما سمع الطبول تتربع والجنود يمضون بخطاهم العسكري المنتظم. كل من في المدينة كانوا قد هبوا، من بينهم صبي إسكافي بمرينته الجلدية وخفة، كان يعدو بسرعة جعلت أحد خفيفه يطير عالياً ويرتطم بالجدار حيث كان الجندي يجلس وهو يختلس النظر عبر القصبان الحديدية إلى الخارج.

"هـ.. سـ!! أنت أيها الإسكافي الصغير! لست بحاجة لكل هذه السرعة" قال له الجندي "إذ لا يمكنكم أن يبدوا بدوني. لكن انظر هنا.. إن كنت تسرع

سرعتك هذه إلى حيث كنت أقيم وتجلب لي قداحتى؛ ستحصل على قرشين. لكن انتبه، عليك أن تتحرك للتو". سر صبي الإسكندرية غاية السرور بأن يحصل على قرشين فاندفع مسرعاً إلى حيث القداحة، أحضرها للجندي ثم - حسناً، الآن اسمعوا ما حدث!

خارج المدينة كانت مشنقة عالية قد انتصب. حولها احتشد الجند والآلاف المؤلفة من الناس، فيما جلس الملك والمملكة على عرش جميل قبالة القاضي وهيئة مستشاريه جميعاً. صعد الجندي آخر درجة في السلم، لكن ما إن همروا بوضع الجبل حول عنقه حتى ذكرهم بأن للمجرم الحق، قبل أن يشنق، بأن يطلب طلباً أخيراً، معروفاً لا يؤذى أحداً، وأنه لذلك، يرغب في أن يدخن مليوناً من التبغ - ربما، بعد كل شيء، سيكون مليونه الأخير في هذا العالم.

لم يشا الملك أن يرفض طلبه ذلك، وهكذا أخرج الجندي قداحتة ثم قدح الزناد - مرة! مرتين!! ثلثاً!! فانتصب هناك الكلاب الثلاثة جميعاً: الأول بعينيه الكبيرتين كضفجاني شاي والثاني بعينيه الأشبه بدواريب الطاحون والثالث بعينيه الكبيرتين كالبرج المستدير.

"أنقذوني من حبل المشنقة" قال الجندي فانطلقت الكلاب منقضية على القاضي وهيئة مستشاريه. أمسكت بعضهم من سيقانهم وأخرين من أنوفهم ثم قذفت بهم عالياً في الهواء إلى درجة لم يصلوا معها إلى الأرض إلا إريا إريا ...

"لا أريد أن تقدفوني" قال الملك، غير أن الكلب الأكبر أمسك به والمملكة ثم قذف بهما ملحقاً إياهما بالآخرين. حينذاك، خاف الجندي وصاح الناس جميعاً "أيها الجندي الفتى، أنت ستكون ملكتنا وتأخذ الأميرة الجميلة". بعدها حملوه إلى المركبة الملكية ثم مضوا بها، والكلاب الثلاثة جميعاً ترقص أمامها والناس يهتفون "يعيش!! يعيش!!" فيما الصبية يضعون أصابعهم في أفواههم ويصفرن والجندي يقدمون السلاح... أما الأميرة فقد خرجت من القصر النحاسي لتتنصب ملكرة، ولكن كانت مسرورة!! سبعة أيام بسبع ليال ظلت مائدة العرس منصوبة وظللت الكلاب تجلس إليها، شأنها شأن الآخرين، لكن وهي تدبر عيونها الكبيرة هنا وهناك.



# المسرحي

□ الكونتيسة كاثلين

..... بقلم: و. ب. بيتس ..... ت: د. سعد الدين خرفان



## الكونتيسة كاثلين

بقلم: و.ب.بيتس

ت: د. سعد الدين خرفان

الأعوام ثور أسود ضخم يجوب العالم  
والله هو الراعي الذي يقوده من الخلف  
وأنا أتحطم تحت وطأة أقدامه العابرة

آليل - الكونتيسة كاثلين

عرضت مسرحية الكونتيسة كاثلين لأول مرة في أيار عام 1899 على مسرح الأبي في ايرلندا. وكان مؤلفها الشاعر الايرلندي الشهير بيتس قد أسس مع عدد من الأدباء الايرلنديين المرموقين المسرح الأدبي الايرلندي، وسماه مسرح الأبي عام 1898. بذل هذا المسرح أعماله بعرض هذه المسرحية. وقد شجع بيتس الأدباء الايرلنديين الشباب أمثال سنغ وأكاسي على عرض أعمالهم على هذا المسرح. وبعد تأسيس الجمهورية الايرلندية عرض بيتس هذا المسرح على الحكومة الايرلندية كنواة للمسرح الوطني، إلا أنها اعتذرت، واكتفت بمنحه مساعدة سنوية. وظل هذا المسرح يعمل بعد ذلك حتى وصل إلى الشهرة على المستوى العالمي.

لقد صاغ بيتس أحداث مسرحيته من أفعال مواطنة جميلة، ومن حبه الفاشر لها، ومن اختراعه هو أيضاً. وقد نشر القصة في (الأساطير والقصص

للفلاحين الايرلنديين) عام 1888. وفي هذه القصص استوحى بيتس الأحداث التاريخية عام 1789، حيث نزلت قوة فرنسية على شاطئ ايرلندا، ثم شاركتها جموع الفلاحين في ثورة على المحتلين الانكليز في محاولة لتأسيس الجمهورية الايرلندية. ولعبت البطلة كاثلين تي هوليهان دوراً بطوليأً في هذه الأحداث. أما المواطن الجميلة فقد كانت (مودغون) التي لقيتها بيتس لأول مرة عام 1889 ووقع في حبها. وقد أصبحت هذه السيدة شخصية فذة لدى الفلاحين عام 1897، حيث ساعدت على كتابة منشور يجيز السرقة أثناء الماجاعة التي اجتاحت ايرلندا. ثم ماتت نتيجة لذلك بنوبة من التهاب القصبات. وقد حزن بيتس لموتها وعبر عن بعض ما أحس به في مسرحيته على لسان الشاعر آليل.

إن هذه المسرحية، إضافة إلى قيمتها الجمالية التي تنبع من لغتها الشعرية الصادرة عن شاعر ايرلندي مشهور، وقيمتها التاريخية كونها أول مسرحية مثلت على مسرح الأبي الشهير، تتميز بأنها تستلهم التراث والأسطورة، وتسلط هذه الرموز على الحاضر في محاولة لاستنهاض ما في ذاكرة الأمة من بطولات وتضحيات، وتوظيفه في سبيل النهوض والثورة على الواقع.

#### المترجم

## الكونيسيّة كاثلين

### المشهد الأول

(غرفة تحتوي على موقد يشتعل. وباب يقود إلى العراء. ربما شاهد المرء من خلاله أشجار الغابة. ويجب تلوين هذه الأشجار بلون عادي فوق سماء مذهبة أو ملطخة، الجدران من نفس اللون، ويجب أن يكون للمشهد تأثير يذكر برسوم الكتاب المقدس). ماري امرأة بحدود الأربعين من العمر تقوم بتدوير المطحنة.

ماري: ما الذي يجعل الدجاجة الرمادية تثير مثل هذه الضجة؟  
( يأتي تايغو وهو صبي في الرابعة عشرة من عمره ومعه بعض الجذور والأعشاب حيث يضعها بجانب الموقد).

تايغو: يقولون إن البلاد قد اجتاحتها المجاعة وإن القبور تزحف.  
ماري: ماذا يمكن للدجاجة أن تكون قد سمعت؟  
تايغو: لقد صادفت امرأة رجلاً له أذنان طويلتان، وهما ترتفعان وتنزلان كأنهما جناحاً وطوابط.

ماري: ما الذي أخر والدك إلى هذه الساعة؟  
تايغو: منذ ليالٍ وقرب كنيسة (كاريك - أوراس)، قابل راعي رجلًا ليس له عينان ولا أذنان ولا فم، وكان وجهه قطعة من اللحم لقد رأه بكل وضوح على ضوء القمر.  
ماري: انظر في الخارج وأخبرني إذا كان أبوك قادماً.  
(يذهب تايغو إلى الباب)

تايغو: أمي  
ماري: ما الأمر؟  
تايغو: في الغابة هناك يوجد طائران، إذا جاز أن تسميهما طائرين.  
لا أستطيع أن أميزهما بوضوح بسبب الأوراق. ولكن لهما شكل ولون الصقور، وأنا شبه متأكد أن لهما وجوهاً أدمية.  
ماري: أحمنا يا رب!  
تايغو: إنهم يحدقان صوبـي. ما هي فائدة الدعاء؟ هذا ما يقوله

- والدي. لقد غفل الله عنا. وماذا يهمه، - هذا ما يقوله والدي  
 - لو أن البلاد كلها تعوي كأرنب بين فكي ثعلب؟  
 سوف تجلب لنا الشر بهذا الإلحاد. لوالدك ولوك ولبي أيضاً.  
 أتمنى إلى الله أن يعود آه.. هذا هو.
- ماري:
- (يدخل شيموس) ما الذي أخرك في الغابة؟ إنك تعلم أنني  
 لا أستطيع إلا أن أتصور كل أنواع الحوادث حتى ترجع إلى  
 البيت.
- شيموس:
- ليست لدى أية رغبة في سماع ثرثرتك. وبالرغم من أنني  
 مشيت طوال نصف يوم في الغابات إلا أنني لم أعثر على  
 شيء. حتى الجرذان ماتت من العطش. ولم يكن هناك حتى  
 نسمة تهب على الأوراق المحترقة.
- تايفو:
- هل يعني هذا أنك لم تجلب شيئاً للعشاء؟
- شيموس:
- لقد جلست بعد ذلك مع المسؤولين على مفرق الطرق.  
 ومددت كفافارقة كالآخرين.
- ماري:
- وماذا شحذت؟
- شيموس:
- لم تكن هناك فرصة للشحادة. فعندما رأني الشحاذون الآخرون صرخوا في وجهي، فهم لا يريدون شحادة جديداً  
 يشاركون فيما يحصلون عليه من صدقات. لقد طاردوني  
 بالعصي والحجارة.
- تايفو:
- لقد قلت إنك ستجلب لنا الطعام أو النقود.
- شيموس:
- ماذا يوجد في البيت؟
- تايفو:
- بعض الخبز المتعفن.
- ماري:
- هناك من الدقيق ما يكفي لصنع رغيف آخر.
- تايفو:
- وعندما ينتهي الدقيق؟
- ماري:
- هناك الدجاجة في القرن.
- شيموس:
- اللعنة على الشحاذين! اللعنة عليهم!
- تايفو:
- لقد ذهب آخر فليس لدينا.
- شيموس:
- عندما تنفذ الدجاجة ما الذي نستطيع العيش عليه سوى

- الأعشاب والحسائش حتى تصبح أفواهنا خضراء؟  
إن الله الذي وفر إلى الآن بعض الطعام والشراب سيستمر في  
رعايتنا.
- ماري: شيموس:
- إن مطبخه فارغ. لقد نظرت خلال خمسة أبواب اليوم. ولقد  
رأيت الموتى ولا أحد يوقظهم.
- ماري: شيموس:
- ربما يريدنا أن نموت. لأنه يعلم أنه حين تتوقف الأذن وحين  
تتوقف العين فستختفي كل المناظر السيئة عن العين.  
وكل السخفاء يتتكلمون من آذانهم!  
(يُسمع صوت جهاز وترى في الخارج)
- شيموس: تايغو:
- من يمر من هنا؟ ومن يهزا بنا بهذه الموسيقى؟  
هناك شاب يعزفها. ومعه امرأة مسنة وسيدة.
- شيموس:
- وما الذي يهمهما من متاعب الفقراء؟ لا شيء على الإطلاق  
أو مرق فجل خشن للحم اليوم.
- ماري:
- ليغفر الله للأغنياء! لو أتنا مرنانا مثلهم عبر أبواب عدّة،  
ورأينا الأطباق مصفوفة فوق الرفوف اللامعة، وعلى ضوء  
الشمعة فسنكون قساة مثلهم. وهناك (سم الخياط) الذي  
يتحتم عليهم أن يمروا من خلاله في نهاية المطاف.
- شيموس: تايغو:
- اللعنة على الأغنياء!  
إنهم قادمون إلى هنا.
- شيموس:
- اجلس إذن على المعد. اجلس بسرعة أقول لك. وتظاهر بوجه  
صاحب صوت ضعيف واجعل رأسك ينحني فوق ركبتيك.
- ماري:
- لبت عندي الوقت كي أرتب البيت!  
(تدخل كاثلين وأوونا وأليل).
- كاثلين:
- ليرحم الله الموجودين في هذا المكان. هناك بيت ما، قلعة قديمة  
رمادية ولها مطبخ في الحديقة، وفيها أشجار من الليمون  
والتفاح وحوض من الزهور، في مكان ما من هذه الغابة.
- ماري:
- نحن نعرف مكانها أيتها السيدة. إنها موجودة بين جدران  
صعبه السلوك، كما لو أن مشاكل العالم لا تستطيع أن  
تصل إليها.

- كاثلين: قد نكون نحن هذه المشاكل. لأننا قد أضعناها بالرغم من تجولنا في الغابة إلى هذه الساعة. ومع ذلك يجب أن نجد الطريق إليها لأنني عشت كل طفولتي في ذلك المكان.
- ماري: أنت الكونثيسيه كاثلين إذن.
- كاثلين: وهذه المرأة هي أووونا مريبيتي. وكان عليها أن تتذكر هذا المكان فقد كنا سعداء لفترة طويلة فيه.
- أووونا: إن الدروب تغص بالأدغال والحسائش الكثيفة الآن أو أن بصري بدأ يخف.
- كاثلين: وهذا الشاب، كان من المفروض أن يعرف الغابات جيداً، لقد صادفناه على أطرافها قبل لحظة يتتجول ويغبني مثل موجة البحر. إنه مشغول بأحلام الأهوال القادمة بحيث لا يستطيع أن يمد يد المساعدة.
- ماري: لا تزال هناك مسافة أمامك. ولكنني أستطيع أن أرشدك إلى الطريق الذي يسير عليه الخدم أثناء ذهابهم إلى السوق. ولكن يجب عليك أن تجلس وستريحني أولاً. لقد خدم أجدادي وأجدادك أيتها السيدة لمدة أطول مما هو مسجل في الكتب. ومن الغريب أن لا تكوني أنت وأصدقاؤك في ضيافتنا. ومن الأغرب أن لا أكون ممتنة لهذا الاستقبال اللطيف. ولكن يجب أن أذهب فقد بدا الظلام يخيم.
- شيموس: لقد مضى زمن طويل منذ أن وقع بصري على الخبر أو على شيء أشتريه به.
- كاثلين: أنت إذا جائع حتى وأنت وسط هذه الغابات! لقد ظننت أنه لن يحدث أي تغيير ولكن هذا حلم. فالدودة القديمة في هذا العالم يكن لها أن تلتهم وتشق طريقها إلى أي مكان تشاء (تعطي نقوداً).
- تايغو: أيتها السيدة الجميلة. أعطني شيئاً أيضاً. لقد كنت على وشك السقوط من الضعف ومن الجوع والعطش، والتمدد على الأرض كجذع شجرة ساقط.

كاثلين: لقد أعطيت الجميع. وكان ذلك كل ما لدى. انظر فإن حافظة نقودي فارغة.. لقد مررت ببرجال ونساء جائعين طوال اليوم. وقد أخذوا بقية النقود. ولكن خذ هذه الحافظة فالقفل الفضي قد يساوي شيئاً زهيداً. وإذا أتيت إلى بيتي غداً فسيكون لك ضعف المبلغ.  
(يبدأ آليل بالعزف).

شيموس: (يتمتم) ما أجمل هذه الموسيقى!  
آه. لا تلم الأصابع فوق القيثارة. لقد نصحني الأطباء أن أبعد الأيام التعيسة وأن أجد السلوى لأفكاري أو أن أسير إلى القبر.

شيموس: لم أقل شيئاً أيتها السيدة. لماذا يتذمر أمثالنا؟  
لقد انتهى الموضوع. إن الأحزان التي لم تتعرف عليها إلا من قراءة الكتب تنتقل كأهلهما كما لو كانت أحزانها الخاصة.  
(تخرج أوونا وماري وكاثلين. ويتطلع آليل بتحمّل نحو شيموس).

آليل: (يغتني). لم أكن سوى مجنون من الحب إنني أعرف من يقيس طوله وأنا أعرف الرؤوس التي ينبغي تحطيمها، فالمجانين يملكون قوة مضاعفة. أنا أعلم أن الكل للأخذ أو الترك، من يهزأ بالموسيقى يهزأ بالحب، لست سوى مجنون في سبيل الحب، فلا حاجة أن التقط وأختار. (يضغط على أصابعه في وجه شيموس) كفى!

شيموس: أنا أعرف الرؤوس التي ينبغي أن أحطمها. (يخطو خطوة نحو الباب ثم يدور مرة أخرى) أغلق الباب قبل أن يحل الظلام، فمن يعرف ما الذي يمشي، وبأي شكل، هناك مخلوق شيطاني يطير في الهواء، ولكن توجد الآن بومتان رماديتان فوق رؤوسنا. (يخرج ويخف صوت غنائه، تدخل ماري وشيموس يعد النقود).  
إذا ذهب ذلك الغبي.

شيموس: تايغو: لقد رأى البومنين أيضاً. ليس هناك أي حظ في البومن، ولكن ربما سقط الحظ السيئ فوق رأسه.

- لم تشكر السيدة إلى الآن.
- ماري:
- أشكرها من أجل سبع قطع من (نصف بنس) وقطعة فضية؟.
- شيموس:
- فقط من أجل الحافظة الفارغة؟!
- تايغو:
- وما قيمة هذا حتى تشكر عليه؟ بل ما قيمة ضعفه الذي وعدتنا به؟ بالمقارنة مع الخبز واللحم وكل أصناف المأكولات والسعر الذي لم يسمع به من قبل والذي يزداد كل يوم؟.
- شيموس:
- واما قيمة هذا حتى تشكر عليه؟ بل ما قيمة ضعفه الذي وعدتنا به؟ بالمقارنة مع الخبز واللحم وكل أصناف المأكولات والسعر الذي لم يسمع به من قبل والذي يزداد كل يوم؟.
- ماري:
- لقد أخذنا كل ما تملكه. لقد أفرغت حافظة نقودنا أمام أعيننا.
- ماري:
- (إلى ماري التي ذهبت لتغلق الباب) اتركي الباب مفتوحاً.
- شيموس:
- عندما يخاف أولئك الذين قرأوا الكتب ورأوا العجائب السبعة في العالم ما فوق الأرض وما تحتها، فقد حان الوقت كي يغلق الفقراء أبوابهم.
- شيموس:
- لا أريد أن أغلق الباب. لأنه ما من أحد يمشي فوق الأرض أو تحتها إلا وهو على الرحب والسعة في هذا البيت أكثر من أي إنسان، غنيا كان أم فقيرا.
- شيموس:
- حتى يجلبوا لنا المال.
- تايغو:
- لقد سمعت أن شيئاً يظهر على شكل طائر أبيض، أو على شكل حمام أو ما شابهها، ولكن إذا ضربته بحجر أو عصا فإنه يعطي صوتاً كما لو كان من القصدير. وإذا حضرت في المكان الذي يحفر فيه فستجد حزمة من الذهب.
- شيموس:
- ولكنني أحلم بالذهب لثلاث ليال على التوالي! وهناك دائماً ذهب!
- تايغو:
- قد تجوع قبل أن تتمكن من العثور عليه.
- شيموس:
- ولكنك لو دعوت فريما جاء شيء. لقد شوهدوا مؤخراً.
- تايغو:
- هل هي دعوة للشياطين؟ أدعوا الشياطين من الغابة؟
- ماري:
- أتدعوه إلى هنا؟
- شيموس:
- إذن تقفين ضدي وتقولين من أرحب به إلى هنا؟

(يضرها) هذا يريحك من هو السيد في البيت.

تايفو: استدعهم.

ماري: ليرحمنا الله جميماً.

شيموس: ادعى ما شئت. فلن تهتم الآذان النائمة في السماوات  
لدعائك. ولكنني سأدعو من أشاء.

تايفو: يقولون إن الكثرين قد حصلوا على المال منهم.

شيموس: (عند الباب) مهما تكن يا من تتجلو في الغابات أثناء الليل،  
وليكن أنك لم تبرز من قبر - فأنا لا أريد أي كائن بشري -  
أرحب بك هنا. تعال واجلس بجانب موقد النار. ماذا يهمني  
لو كان رأسك تحت يديك. أو كان لديك ذنب حسان  
تلطم به جنبيك أو ريش بدلاً من الشعر. إن هذا كله لا  
يهمني في شيء. تعال وقاسمنا ما نملكه في هذا البيت من  
الخبز واللحوم. ومد أعقاب رجليك وادفتها في الرماد الدافئ  
وبعد ذلك دعنا نتقاسم سوية ونلعن كل الرجال والنساء  
ادخل. ادخل. ماذا؟! لا يوجد أحد هناك؟  
(يلتفت بعيداً عن الباب).

ومع ذلك فهم يقولون إنهم مثل الحشيش في كل مكان،  
إنهم يركبون حتى على الكتاب المقدس الذي يحمله القس  
بيديه.

(يرفع تايفو إحدى يديه بيضاء ويشير بها نحو الباب. ويبدا  
بالتراجع إلى الوراء). يستدير شيموس فيرى أيضا شيئاً ما  
ويبدأ بالتراجع هو الآخر وتفعل ماري الشيء نفسه. ويدخل  
رجل يلبس لباس تاجر شرقي، وفي يده سجادة صغيرة حيث  
يحلها ثم يضعها على الأرض، ويجلس فوقها متربعاً عند  
أحد أطرافها. ويتبعه رجل آخر يلبس الزي نفسه ويجلس  
على الطرف الآخر. ويتم هذا بيضاء وتمعن. وعندما يجلسان  
يتناولان المال من حافظات مطرزة على الحزام. ويدأن  
بترتيبها على السجادة.

تايفو: تكلم معهما.

- شيموس: لا، تكلم أنت.  
تايغو: أنت الذي استدعاهم.  
شيموس: (يقترب منها) هل لي أن أتجرا إذا سمحتما؟ هل تريدان شيئاً منا؟ ورغم أننا ناس فقراء، إذا كان هناك.....؟ هل هناك.....؟
- التاجر الأول: لقد سرنا في طريق طويل. فنحن تجار ويجب علينا أن نجوب العالم، ونتطلع الآن إلى العشاء والدفء وإلى ركن أمين نعد فيه نقودنا.
- شيموس: لقد ظننت أنكم..... ولكن لا يهم الآن..... لقد حصل خلاف بيني وبين زوجتي لأنني قلت إنني السيد هنا وأستطيع أن أدعو من أشاء. ولهذا..... ولكن هذا لا يهم لأنه من الواضح أنكم تاجران فقط.
- التاجر الأول: نحن نسافر في خدمة سيد جميع التجار.
- شيموس: ربما كنتما من أظن.... ومع ذلك فإنني أربح بكم. كوننا من تودان ولكنكم ستة عشاء بسعر السوق الحالي. وهذا يعني أن ما كان يباع بيمن أصبح يكلف الآن خمسين.
- التاجر الأول: (يرتب النقود) إن سيدنا يأمرنا أن ندفع أسعاراً جيدة بحيث يستطيع كل من يتعامل معنا أن يأكل ويشرب ويكون سعيداً.
- شيموس: (إلى ماري) تحركي. اذهبى وادبھى وانتفى الطير. بينما أقوم أنا وتايغو بإشعال نار أفضل ووضع الأطباق.
- ماري: لن أطبخ لكم.
- شيموس: لن تطبخي! لن تطبخي! لا تغضبا. إنها تريد أن تنتقم مني لأنني ضربتها أثناء جدالنا. ولكن ستعود إلى رشدها. منذ أن حلت هذه المجاعة ونحن نتخاصم كما لو كنا سكاكين في سلة غسيل.
- ماري: لن أطبخ لكم. لأنني أعلم في أي شكل سيئ جلستما، منذ لحظة خارج هذا الباب.

تايغو: المسألة سيادتكما أن والدي تفوه ببعض الكلمات الخيالية ولذا فهي تظن أنكم لستما من أولئك البشر الذين يرسلون ظلاً.

**شيموس:** لقد سبق أن قلت إنني سأرحب بشياطين الغابة إذا كانوا يريدون أن يأكلوا ويشربوا. ولكن من المؤكد أنكم بشر مثلنا.  
**التاجر الأول:** من الغريب أن تعتقد أنه ليس لنا ظل. لأنه ليس هناك أكثر قيمة في هذا العالم من التجار الذين يسيعون ويشترون.

ماري: إذا لم تكونا شيطانين. وبالنظر إلى هذه الثروة الضخمة التي تمتلكانها أعطيا الفقراء الجائعين غذاء أو مالاً.

**التاجر الأول:** لو علمنا كيف نجد الفقراء الذين يستحقون فسنقوم بواجبنا.

**ماري:** ولكن يمكنك أن تفتش عنهم بشيء من الصبر.  
**التاجر الأول:** إننا نعلم مساوئ فعل الخير بدون مقابل.

قد تكون هذه المساوى صحيحه في الأحوال العاديه. ولكنني ماري:  
أعتقد أنه في أيام مثل هذه يجب أن يكون هناك بعض التسامح مما يؤثر على الميزان ويرجح الكفة.

**التاجر الأول:** لو أننا فكرنا مسبقاً بطريقة أفضل من هذه؟!

**التاجر الثاني:** لو أتي كل واحد منهم بشيء من البضاعة فسنعطيه سعرًا لم يحلم به.

**ماري:** ومن أين يحصل الجائعون على بضاعة؟

**التاجر الأول:** لن نطلب منهم أكثر مما يمتلكه كل واحد منهم.

**ماري:** لقد بيعت وذهبت قطعاتهم ودواجنتهم ومزارعهم وأدواتهم.  
**التاجر الأول:** لم يبيعوا كل شيء إلى الآن. لأنه يوجد شيء بخاري.. قد

يكون لا شيء. ولكن هذه هي المخاطرة التي يقوم بها المشتري.  
نفس ثانية، يدعونها خالدة كما تقول الروايات.

**شيموس:** هل يريدان ان يسترليا ازواجاً؟

نایغو: ساقايس روحی. لادا يتحتم علي ان أجوع في سبيل شيء قد لا يكون موجوداً أصلاً؟

ماري: تايغو وشيموس.

- شيموس: وماذا يمكن أن تكون سوى لا شيء؟ ماذا أعطانا رب من جعبته سوى الماجعة؟ ولكن الشيطان يعطينا النقود.
- تاغفو: لم تتحرك العواصف إلى الآن.
- التاجر الأول: هنا كومة لكل واحد منا.  
(يذهب شيموس ليأخذ المال)
- ولكن لا. ليس الآن. هناك عمل على أن أدللكما عليه.
- شيموس: هكذا إذن فأنت مخادع مثل الباقيين. وكل هذا الكلام عن شراء ما هو مجرد بخار عبارة عن خبز جميل، كان على أن أعرف ذلك. فهذه طريقة كلام الرجال المخادعين.
- التاجر الأول: هذا من أجل العمل فلكل رجل سعره الخاص به. ولن يكون هناك دفع حتى يتم العمل.
- تاغفو: الشيء نفسه بالنسبة لي.
- ماري: يا إلهي! لم أنت هادئ هكذا؟
- التاجر الأول: عليكم فقط أن تصيحا عند مفترق كل طريق. وعند باب كل بيت، أننا نشتري أرواح الناس، ونعطي ثمنا جيداً بحيث يستطيع الجميع العيش برخاء وهناء حتى تنتهي الماجعة.
- فنحن رجال مسيحيون.
- شيموس: تعال، دعنا نذهب.
- تاغفو: سأظل أرکض حتى أستطيع الحصول على الثمن.
- التاجر الثاني: (ينهض ويتجه صوب المدفأة) قف. يجب أن يكون لديك ما يؤيد كلامك، ولذا خذنا معكما ما يسلি�كم على الطريق (يرمي بكيس من النقود على الأرض). تصرفوا كما يحلو لكم فسيدنا كريم جداً.
- (يتوقف كل من شيموس وتاغفو. يأخذ تاغفو النقود ثم يخرجان)
- ماري: يا محطم الأرواح، سوف يحطكم الله بسرعة سوف تجفان في النهاية مثل الأوراق الجافة وتتدليان وأنتما مثبتان كالحشرات الميتة على أبواب الله.

اشتمي كما تشاءين فللقديسين أن يحلموا كما يشاون.  
التاجر الثاني:  
بالرغم من أننا لسنا سوى حشرات بعثها سيدنا من أجل أن  
نحكم العالم، إلا أنه في النهاية سوف يمزق أضلاع القمر  
الشاحبة وسوف يطفي النجوم في ليل سرمدي.  
الله أقوى من الجميع.  
ماري:  
ادعى فسوف تحتاجينه. سوف تأكلين الحشائش والأعشاب  
حتى يصبح المدخل المنخفض هناك حائطاً. وعندما تصبح  
يداك غير قادرتين على سحب جسمك سنكون بقريتك.  
التاجر  
الثاني:  
(يغمى على ماري)  
(يأخذ التاجر الأول السجادة ويفرشها أمام الموقف ويقف  
 أمامه وهو يدفع يديه).  
التاجر الأول:  
لم تخدش وجوهنا.  
اقضم رقبة هذا الطير ورش الطحين وانظر إذا كان هناك  
خبز فوق الرفوف، سوف نذير الطير فوق النار ونشويه،  
وسوف نأكل العشاء الذي دعينا إليه الآن حيث يخيم  
الهدوء على البيت. الشكر لسيدنا، وسوف نمدد أقدامنا  
وندفعها بين الرماد.

## المشهد الثاني

مقدمة المشهد عبارة عن غابة ومنظر بعيد  
لبيت له أبراج على كلا الجانبين. ولكن  
الجميع بلون عادي بدون ضوء أو ظل  
وعلى خلفية مذهبة أو مخططة.

(تدخل الكونيسة كاثلين وهي تتكئ على  
ذراع الليل. وتتبعهما أونوا)

كاثلين: (توقف) بالتأكيد فإن لهذه الزاوية المغطاة بالأوراق حيث يمكن  
للمرء أن يشم رائحة غسل الفراش البري. قصة أيضاً؟  
أونوا: هذا هو البيت أخيراً.

هناك رجل كما يقولون أحب (مايف) ملكة الصيف الخفي. وقد  
ماتت في حبه منذ أكثر من تسعة قرون. والآن عندما يطلع  
القمر بدرًا، تترك الراقصين معهما وحيدين وترقد هناك فوق  
ذلك المكان المسطح، وتظل ثلاثة أيام تتنهى وتمدد وتبلل خديها  
الشاحبين بالدموع.

كاثلين: إنها تحب حقيقة.  
بالليل: لا يا سيدتي إنها تبلل خديها فقط فلقد نسيت اسمه.  
كاثلين: ستتجاوز تلك المشكلة - رغم أنها مشكلة كبرى أن تنسى اسمه -  
لو كان لديها عقل أفضل.

أونوا: منزلك يا سيدتي.  
إنها تنام عاليًا في (نوكنارايا) الشتوية. في بيت قديم من  
الحجارة. بينما يجب على نسائها الفقيرات أن يتارجحن فوق  
الأمواج إذا أردن النوم لأنهن ولدن في الماء. ولو أنها نادتهن  
بأسمائهن فسيركضن على البر، ويرقصن على ضوء القمر،  
حتى يتزحفن ويحببن كما يفعل الرجال. ويصبحن صبورات  
ورحيمات. ولكن لا شيء يبقى في ذاكرتهن فلهن ذاكرات

ضعيفة بالرغم من أنهن يبكون لأجلها. نعم إنهن يبكون عندما يصبح القمر بدرًا.

كاثلين: وهل يعشن طويلاً لأنهن يملكن ذاكرات ضعيفة؟  
آليل: ما هي الذاكرة سوى الرماد الذي يخنق نيراننا التي بدأت تخفت؟ ولديهن نار دائمة. دائمة.

أوونا: هذا هو منزلك الخاص يا سيدتي.  
كاثلين: نعم هذا صحيح فلقد كنا سنمر به دون أن نفطن إليه.  
اللعنة عليه من بيت فضولي. لو أنه بقي بعيداً لعرفت ما تفكير فيه ملكة (مايف) عندما ينقص القمر. وفيما إذا كانت الراقصات - كما في الأيام السالفة - يمنحن حبهن القصير للرجال.

أوونا: ارتاحي على ذراعي. فهذه الأفكار لا تلائم الأذن المسيحية.  
آليل: إبني أصغر منك فستكون ثقيلة جداً بالنسبة لك.  
(يبدأ بالتقاط مزماره من الكيس، وكاثلين التي توجهت إلى أوونا تدور متوجهة إليه).

هذا الصندوق الفارغ يتذكر كل قدم رقصت على العشب المنبسط في هذا العالم، وسوف يبوج بأسرار إذا همستُ فيه.  
(يغنى)

ارفع عاليًا الركبة البيضاء، واسمع ما يعنيه هؤلاء الراقصون الشباب الذين يرقصون الآن في حلقة القلوب التي تحطم منذ زمن؛ زمن بعيد من أجلمهم.

أوونا: الأصدقاء الجدد لطفاء.  
آليل: ولكن الرقص يتغير.

ارفع عاليًا هذا الرداء فكل هذا الحزن سوف يداس.  
هذه الصفيحة الفارغة المهرئة. اتكثي على ذراعي أنا. فمَيْ ذراع تم تعبيدها، وليسَ كبعض الأذرع الأخرى، إذا كان لنا أن نحكم على الكلام. ولكن كما تثنين. حان الوقت كي أنسى.  
ريما ليست هي الذراع التي كنت تنانين عليها عندما كنت صغيرة مثل الدودة الضعيفة.

آليل: أبقي معِي حتى نصل إلى بيتك.

- كاثلين: (جلس) عندما أرتأح لن أحتاج أي عنون.  
 آليل: لقد حسبت أنني منعنتها من تذكر شرور الزمن لمدة عشر دقائق فقط. ولكن الآن وبعد مضي سبع دقائق فقط تتدخلين أنت.
- أوونا: تابع الكلام. فما الفائدة من كلامك؟ فانت لم تعمد كمسىحي؟  
 آليل: أيتها العجوز. أيتها العجوز. لقد سرقت منها ثلاثة دقائق من راحة الباب وبالرغم من أنك ستعيشين حتى مئة عام. وستغسلين أقدام الشحاذين وتعطين الصدقات وتتسلقين جبل (كريوباتريك)، إلا أن هذا لن يغفر لك.
- أوونا: كيف يمكن لرجل لم يسبق له أن عمَّد أن يعرف ما الذي تسامحه السماء؟  
 آليل: أنت امرأة خاطئة.  
 أوونا: لن أهتم أكثر لو تذمر خنزير. (يدخل خادم كاثلين).
- الخادم: لا لوم على لأنني أغلقت البوابة. اللوم على حارس الغابة. لقد تسلق الرجال الزاوية اليمنى حيث شجرة الصنوبر.
- كاثلين: إذن شكراً لله فسأكون أول من يخبرك. كنت أخشى أن يقوم بعض الخدم بالرغم من أنني كنت أراقب - بياخبارك وبالتالي يمزجون الصدق بالكذب يا سيدتي.  
 كاثلين: (تقوم) هل حدث مكرود؟  
 الخادم: نعم بالطبع.
- اللوم كله على خطاب الغابة الذي ترك الأغصان ملقاة على الجدران. وبهذه الطريقة استطاع المسؤولون الوصول إلى الحديقة.
- كاثلين: ظننت أنني قد نجوت من الخطر هنا. هل قتل أحد؟  
 الخادم: لا لم يقتل أحد. لقد سرقوا مقدار نصف عربة مليئة بالملفووف الأخضر.

كاثلين: ولكن ربما كانوا جائعين جداً.

الخادم: هذا مؤكد. فلقد كانت فرصتهم الوحيدة هي أن يسرقوا أو أن يجوعوا.

كاثلين: لقد أفتى عالم دين مطلع أن الجائع يمكن له أن يأخذ ما هو ضروري له دون أن يكون في عمله أية جريمة.

أوونا: غير مذنب ولص. يجب أن تحطم زجاجات على الحائط.  
كاثلين: وحتى لو كانوا مذنبين، فطالما أن الإيمان لم يضع من قلوبهم فليس أمام الله إلا أن يغفر لهم. ليس هناك من نفس إلا وتخالف عما سواها في هذا العالم. ولا أحد إلا ويرفع غربة لحب الله حتى ينمو هذا الحب بلا حدود.  
(يدخل تايغو وشيموس)

الخادم: لماذا تركض؟ أخلع قبعتك لا ترى من هنا.

شيموس: لا أستطيع الانتظار. إنني أزف إلى الناس أفضل الأخبار التي سمعوها منذ آلاف السنين.

الخادم: إذن التقط أنفاسك وتكلم.  
شيموس: لو عرفت أخباري لركضت أنت أيضاً، ولما استطعت التقاط أنفاسك.

تايغو: يا لها من أخبار! سوف يرفعنا الناس على أكتافهم!  
شيموس: هناك شيء يحمله كل فرد معه، ولم يفكر فيه أحد سوى كونه مجرد نفحة ريح، وقد أصبح له الآن ثمن للبيع.

تايغو: ومع ذلك فهو بلا فائدة كوجود زوج من أظافر الإنسان.  
شيموس: ما يدعوني إلى الضحك عندما أفكرا في هذا الموضوع، هو لو أن شحاذًا ينام فوق القش باعه لاستطاع أن يمتلك عريته الخاصة.  
(يضحك) هناك شخصان يشتريان أرواح الناس.

كاثلين: يا إلهي!!  
تايغو: وربما لم تكن هناك أية روح على الإطلاق.

الخادم: إنهم مخموران أو مجنونان.  
تايغو: انظر إلى المال الذي يدفعانه (يظهر النقود).

شيموس: (يلقي بالنقود) "اذهبا وآخبرا كل العالم" هذا ما قالاه (المال لقاء الأرواح، مال كثير من أجل روح).

كاثلين: أعطهما ضعفاً أو ثلاثة أضعاف أو عشرين ضعفاً من أموالهما وأحصل على روحيكما مرة أخرى. سوف أدفع كل شيء.

شيموس: ليس نحن! ليس نحن! لأن الأرواح - إن كانت موجودة - تمنع الجسد أن يأخذ نصيبه من المرح. سوف أسكر وأمرح.

تايغو: تعال دعنا نذهب (يخرج).

كاثلين: ولكن هناك عالم آخر سوف يأتي.

شيموس: حتى لو كان هناك عالم آخر.

أفضل أن أترك نفسي مع من يستطيع دفع النقود بدلاً من الذي جلب المجاعة من الصرة.

(يخرج من الجهة اليمنى وهو يتربّح)

هناك نقود من أجل روح، نقود صفراء جميلة، نقود لأرواح الرجال  
نقود كثيرة، نقود... نقود...

كاثلين: (إلى آليل) اذهب واستدعهما إلى هنا مرة أخرى، ائت بهما بالقوة،  
توسل إليهما، ارشهما. اعمل أي شيء تريده (يخرج آليل).

وأنت أيضاً اتبعهما، وأضيفي صلواتك إليه.

(تخرج أرورنا والتي كانت من قبل تصلي).

أيها الخادم. أنت تعرف أسرار بيتي. كم أملك؟

الخادم: مئة كيس من الذهب.

كاثلين: وكم أملك من القلاع؟

الخادم: مثلها أيضاً

كاثلين: وكم عندي من المراعي؟

الخادم: مثلها.

كاثلين: وكم لدى من الغابات؟

الخادم: مثلها أيضاً.

كاثلين: دع هذا البيت ويع كل ما أملك. اذهب وقايض حيث شئت. ولكن تعال مرة أخرى. بأعداد من القطبيع وسفن محملة بالطعام.

الخادم: لينزل نور الله عليك يا سيدتي. سوف تنتذرين البلاد.  
كاثلين: لا تتأخر.

(يخرج الخادم من اليسار، ويرجع كل من آليل وأوونا).  
كاثلين: ألم يرجعوا؟ تكلم بسرعة.

آليل: لقد سحب أحدهما خنجره وقال إنه سيقتل الإنسان الذي يقف  
في طريقه. وعندما حاولت أن أوقفه ضربني وسبب لي هذا الجرح  
ولكنه غير مهم.

كاثلين: سوف يعالج جرحك. من اليوم والى الأبد لن يكون لي فرح أو  
حزن خاص بي.

أوونا: لقد لمعت عيناهما كل معان الطيور الجارحة.  
كاثلين: تعال اتبعني فالارض تحرق قدمي حتى أستطيع أن أحول هذه  
البيت إلى ملجاً لكل المحسنين والمرضى ولكل المستضعفين حتى  
يفلتوا من براثن الشيطان، سوف يأتي الجميع حتى تسقط  
الجدران ويقع السقف. من اليوم فصاعداً لن أملك لنفسي شيئاً.  
(تخرج)

أوونا: (تأخذ آليل من ذراعه وبينما تتكلم تضمد جراحه)  
لقد وجدت الآن شيئاً تعمل من أجله. وأنا وأنت لسنا بالنسبة لها  
أكثر من ذباب على إطار نافذة في فصل الشتاء.  
(يخرجان).

### المشهد الثالث

(إحدى القاعات في بيت الكونتيسة كاثلين.  
وعلى اليسار معبد ودرجات تقود إليه وعلى  
اليمين حائط مقطى بسجادة تعيد شكل  
المعبد نفسه. وكرسي كبير ظهره قبالة الحائط  
وفي الوسط قوسان أو أكثر حيث يستطيع  
المرء أن يرى من خلالهما بعموض أشجار  
الحديقة. ترکع كاثلين على قدميها أمام  
المذبح في المعبد. وهناك ضوء يتولى من  
أعلى المذبح)

(يدخل آليل)

- آليل: أتيت لأرجوك أن تتركي هذه القلعة وتذهب بعيداً عن هذه الغابات (تنهض كاثلين من المذبح وتأتي إلى القاعة).
- كاثلين: أي شر موجود هنا ولا يوجد من هنا وحتى البحر؟
- آليل: هؤلاء الذين أرسلوني يمشون دون أن نراهم.
- كاثلين: إذن فقد صر ما يقوله الكثيرون عنك، من أنك ترى وتسمع ما لا يراه ويسمعه الآخرون.
- آليل: كنت نائماً في فراشي، وبينما كنت نائماً أصبح حلمي كالنار، وخلال النار أتى أحدهم يمشي وحول رأسه الطيور.
- كاثلين: لقد سمعت أن أحد الآلهة القدامى كان يمشي هكذا.
- آليل: ربما كان ملائكيأً. وقد رجاني يا سيدتي أن أدعوك بعيداً عن هذه الغابات. ويجب عليك أن لا تجلبي سوى المربية التي ريتكم. وبعض الخدم، وأن تعيش في الهضاب بين أصوات الموسيقى ونور المياه. حتى تمضي هذه الأيام الشريرة. لأن موتاً فظيعاً ينتظرك هنا،
- فهناك شر لا يمكن تصوره، أو ظلام كبير لم تتبأ به

الأساطير ولا تستطيع الشمس ولا القمر أن يبدأه.  
لا، ليس ملائكيًا.

كاثلين:  
آليل:

يجب عليك أن تتركيه لرجل مسن موثوق.  
وتطلبي منه أن يؤوي كل الجائعين والمشددين.  
ما دام هناك طعام وغرف.

إنه يتطلب مني أن أذهب إلى حيث لا توجد آية أحياه سوى  
البجع التي تلعب في الماء. وهناك تستطيع أن تعزف على  
الأوتار عندما ترسل الأشجار ظلالها الكثيفة على الباب، أو  
تتحدث بين حفيظ الأعشاب عندما يطارد الليل الشمس  
الغبية بهدوئه وأنواره الخافتة. لا. لا. لا. لا تستطيع بالرغم  
من أنني أبكي. إنني لا أبكي لأن تلك الحياة ستكون سعيدة  
جداً بينما لا أجد هنا آية وسيلة أو نهاية. ولا أبكي أيضاً  
لأنني اشتقت أن أطلع إلى وجهك، ولكن لأن ليلة كاملة  
من الدعاء والصلوات تركتني منهكة.

(يركع أمامها) ادعى الله الذي خلق البشر والملائكة  
والشياطين والجماعة والرخاء أن يصلح ما فعله،  
لأننا حين نكافح عبثاً ولا تزال العين ترى فإن القلب يتتصدّع  
بلا فائدة.

آليل:

كيف يمكن لكل هذا أن ينتهي؟  
كيف إلا بالدعاء فقط؟

كاثلين:

لقد شاهدت دموعي، وأستطيع أن أرى يدك وهي ترتجف على  
الأرض.

آليل:

(متجلجاً) لم أفكِ إلا بالدعاء والتضرع. لقد كان ملائكي.  
(تنصرف عنه) لا. ليس ملائكي، ولكنه من الآلهة القدامى

كاثلين:

الذين يطوفون حول العالم ليوقظوا القلوب.  
القلوب الكريمة الممتلئة بالحب - حيث تترك الملائكة  
السموات التسع خالية وتخلد إلى النوم.

(تذهب إلى باب المعبد. يمد آليل يديه المشبوكتين إليها متوصلاً بتردد ثم يتركهما تنزلان إلى جانبه).

كاثلين:

لا ترفع إلى يديك الضارعتين.  
فهذا القلب لن يستيقظ للدنيا.

لقد أقسمت، بتلك التي اخترقت قلبها الأحزان السبعة،  
أن أصلّي أمام هذا المذبح حتى يصعد قلبي نحو السماء  
كشجرة؛ وهناك تحف أوراقه، حتى تنفذ السماء شعبي.

آليل:

(الذي نهض واقفاً) عندما يتكلم من هو في عظمتك بالحب  
لشخص ضئيل مثلي، وبالرغم من أنه يحرمه من هذا الحب،  
ماذا يستطيع أن يفعل سوى أن يرفع يدين ضارعتين، ثم  
يتركهما تنزلان إلى جانبه، عالماً كم تجرأتا على فعل ذلك.  
(يذهب إلى باب القاعة. وتمشي الكونثيسة كاثلين بضع خطوات نحوه).

كاثلين:

إذا كانت الحكايات القديمة صحيحة، وإذا كانت الملوك قد  
تزوجن رعاة، والملوك تزوجوا بنات متسولات، فإن مياه الرب  
الخلاقة التي تجري في رأسك جعلتك أعظم من الملوك  
والملكات ولست أنت، بل أنا الإنسنة الخاسرة.

آليل:

لقد قلت كل شيء بصمتى، ومع ذلك دعى بى أبقى  
بجانبك.

كاثلين:

لا، لا، لا تبق طالما بقى قلبي يخفق. لا، ولكنك تسمع الريح  
تعوي والماء يبكي والطيور تغدر، وسوف تستمتع بالطمأنينة  
التي أتوق إليها.

آليل:

اعطني يدك لأقبلها.

كاثلين:

إنني أقبل جبينك. ومع ذلك فإنني أرسلك بعيداً عنّي. لا  
تتكلّم، فهناك نساء طلبن من رجالهن سرقة التيجان من  
البلاد تحت الأمواج، أو التفاح من هضاب يحرسها التنين،  
وكلهن فعل ذلك ليختبرن قلوب وعزائم الرجال. وكلهن  
ارتجمن عندما طلبن ذلك، كما أرجف أنا الآن عندما

أطلب منك هذا الطلب الثقيل؛ وهو أن ترحل بصمت وهدوء دون أن تلتفت إلى الوراء. الوداع. لا. لا تدر رأسك إلى الوراء ولا تنظر. الأهم من كل شيء أنني لا أتحمل أن تنظر.  
(يذهب أليل).

لم أتكلم معه بشأن يده الجريحة.  
وهاهو قد رحل (تنظر إلى الخارج)  
لا أستطيع أن أراه، فالظلام قد خيم على كل شيء.  
آه كم أود لو أن قلبي وعقلي لم يهتزوا إلا كما تهتز هذه الشعلة المقدسة!  
(تدهب ببطء إلى المعبد. يسمع صوت جرس إنذار من بعيد.  
يدخل التاجران بسرعة).

إنهم يدقون أجراس الخطر. وخلال دقيقة فقط سيكونون عندنا.

(يذهب إلى الباب على الجانب). الخزينة هنا.  
لقد تلقيت أوامر أن تدعهم كلهم ينامون.  
هناك ملوك وأن صلواتها تحميهم.  
(يذهب إلى الخزينة ويرجع بأكياس المال. بينما يسترق التاجر الأول السمع على باب المعبد).  
لقد نامت الآن.

(يخرج التاجر الثاني من إحدى الأقواس في الخلف ويقف وهو يستمع. وحقائب المال عند قدميه).  
لقد أخذنا كل المال الآن.  
لذا دعنا نذهب قبل أن يكشفوا أمرنا.

لدي خطة للفوز بالسيدة.  
لديك وقت كاف إن كنت تريد قتلها وحمل روحها قبل أن يأتوا علينا بصلواتهم، فهم يغتسلون البرج الغربي.  
هذا غير ممكن.

فلن نستطيع أن نواجه المصيبة الإلهية بالسلاح، يجب على روحها أن تأتي إلينا بارادتها، ولكوني من الجحيم التاسعة

التاجر الثاني:

التاجر الأول:

التاجر الثاني:

التاجر الأول:

التاجر الثاني:

التاجر الأول:

التاجر الثاني:

التاجر الأول:

وهي الأعظم، حيث الجميع ملوك، فإن لدى خطة للفوز بها.  
سيدتي! سيدتي! لدينا أخبار تستحقنا أن نذيعها.  
(ستيقظ كاثلين وتأتي إلى باب المعبد).

كاثلين: من ينادي؟  
التاجر الأول: سيدتي لقد جلبنا معنا أخباراً.  
كاثلين: من أنتما؟  
التاجر الأول: إننا تاجران. ونحن نعرف كتاب العالم، لأننا سرنا فوق  
صفحاته، وهناك قرأتنا حول أحداثأخيرة تهمك جداً،  
وعندما لاحظنا باب القلعة مفتوحاً دخلنا كي نجد آذاناً  
صاغية.  
كاثلين: الباب مفتوح حتى لا يبأس أي جائع أو خائف من أن يجد  
المعونة والترحيب هنا.

ولكن أليكم أخبار كما تقولان؟  
التاجر الأول: لقد رأينا رجالاً.  
وهو مريض موجود في مخاضة (آلان).  
وقد طلبت منه أن يشتري قطبيعاً. وبالقرب من (فيرهيد)  
رأينا سفنكم المحملة بالحبوب راقدة كلها في ظلمة الليل.  
وقد أشعلوا فوانيسهم في البحر.

الحمد لله أنه ما يزال لدى نقود في البيت بحيث أستطيع أن  
أشتري الحبوب من أولئك الذين خزنوه ليحققوا الأرباح  
على حساب الفقراء والجائعين ولكنكم سافرتما بعيداً  
وتحتسبون أن تتبنا بالآمور، متى ستنتهي هذه المجموعة؟  
التاجر الأول: اليوم يعقب اليوم، وليس هناك أية دلالة على التغيير، ولا  
يمكنها أن تتغير، وقد ذبل القمح ومات القطيع.

كاثلين: هل سمعتما عن الشياطين التي تشتري الأرواح؟  
التاجر الأول: هناك من الناس من يقول إن لهم وجوه الذئاب، وبعضهم  
يقولون إن أوبارهم الجافة من اللهب الأبدى لها سرعة  
العواصف، والبعض الآخر يقول إنهم قصار ويدينون، وبعض

الناس يقولون إنهم يبدون مثل الناس الآخرين ولكنهم طوال  
وسمروتبدو عليهم علائم السفر. مثلنا تماما يا سيدتي.  
ولكنهم كلهم يجمعون أن في نظراتهم قوة تجعل الناس  
ينحنون، وهم يرمون شباكهم على أرواحهم، وأن كل الناس  
تذهب إليهم لتبعيهم أرواحها البحارية الضعيفة، لو لم  
تقومي أنت يا سيدتي برشوتهم بالذهب الذي تملكيه.

شكراً لله أنتي غنية! ولكن لماذا يبيعون؟  
**كاثلين:**

عندما أتينا من خلال الباب رأينا بوابك ينام في كوخه. إن  
روحه ضئيلة لا تساوي مئة بنس، ومع ذلك يشترونها بمئة  
جنيه. ولكن في روح مثل روحك، سمعتهم يقولون إنهم  
سيدفعون خمسمائه ألف جنيه أو أكثر.

**كاثلين:** كيف يمكن لرزمة من الجنيهات أن تستري روحًا؟ هل القبر  
الأخضر شيء مخيف إلى هذا الحد؟!

**التاجر الأول:** بعضهم يبيع لأن للمال بريقاً، وببيع بعضهم الآخر لأنهم  
يخافون من القبر. وببعضهم يفعل لأن جيرانهم باعوا قبلهم.  
والبعض الآخر يبيع لأنه يرى متعة في التخلّي عن الأمل، وفيه  
فقدان المتعة، وفي التخلّي عن كل مقاومة، وفي فتح ذراعيه  
في نهاية المطاف إلى النار الأزلية، وفي رفع الأشرعة أمام  
الريح: وإلى هذا - حيث سعادة الضائعين - سيأتي الجميع  
مسرعين لو أنك فقدت ذهبك.

**كاثلين:** هناك شيء في صوتك أيها التاجر يجعلني أرتعش.

عندما كنت تتكلّم كيف يمكن للمرء أن يفقد روحه، وأن  
يفقد إلهه، كانت عيناك تلمعان بسرور؛ وعندما قلت إن أموالي  
القليلة تسعف الناس، رأيتكم أيها التجاران - عفوا - تبتسمان.  
**التاجر الأول:** إنني أضحك عندما أفكّر كيف يتارجح كل هؤلاء الناس  
على شريط حذاء سيدة، وتحتّهم يلمع اللهب الأزلي.

**كاثلين:** هناك شيء فيكما يبعث القشعريرة في جسدي: شيء ليس  
من عالمنا، ألم تولدا في بقعة نائية ومنعزلة عن العالم؟

(التاجر الثاني الذي كان يستمع عند الباب يتقدم وتسمع  
أثناء تقدمه أصوات وقع أقدام).

لندذهب الآن. إنهم في الممر. هيا بسرعة لأنهم سوف يعرفوننا.  
وسوف يحمدون قلوبنا بالقديسة ماري، وسوف يحرقون  
جلودنا بمائتهم المقدس.

**التاجر الأول:** الوداع؛ لأننا يجب أن نقطع أميالاً كثيرة قبل أن يبزغ  
الفجر. إن خيولنا تدق الأرض بحوارها بلهفة ونفاد صبر.  
(يخرجان ويدخل عدد من الفلاحين من الباب الثاني)..  
عفوا يا سيدتي ولكننا سمعنا ضجة.

لقد جلسنا عند موقد النار نقص الحكايا.  
وسمعنا ضجة. ولكن رغم أننا فتشنا المنزل، إلا أننا لم نعثر  
على أحد.

إنكما خائفان جداً. أنتما الآن في أمان من الأيام الشريرة، ولا  
يستطيع أي شر أن يجدهما هنا.  
(تدخل بسرعة) يا للأسف! لقد سرق الكنز!

الباب مفتوح، والذهب قد سرق.  
(يصدر الفلاحون أصوات الحزن واللوعة).  
اصمتوا (يتوقف الصراخ) ألم تشاهدوا أحداً؟  
يا للأسف!

أن تفقد سيدتي الطيبة كل هذا المال!  
ليأخذ أولئك الذين لم يطعنوا في السن والذين يستطيعون  
الركوب خيولاً وليذهبوا ويفتشوا في كل الأنهاء. وسوف  
أعطي مزرعة لمن يستطيع أن يعثر على اللصوص.  
(يدخل رجل ومعه مفاتيح على حزامه بينما تتكلم. هناك  
تهامس البواب(البواب)).

الشياطين كانوا هنا. لقد جلست قرب الباب في كوخى  
الحجري، وقد مررت بالقرب مني بومتان، وهما تهمسان  
بأصوات بشرية.

التاجر  
الثاني:

الفلاح الأول:  
الفلاح الثاني:  
الفلاح الأول:

كاثلين:

أوونا:

كاثلين:  
أوونا:

كاثلين:

البواب:

فلاح عجوز:

كاثلين:

أيها الرجل العجوز، أيها الرجل العجوز، إنه لا يغلق باباً إلا بعد أن يفتح باباً. إنني بائسة. لأن هناك خاطراً غريباً يهجم في قلبي، ولكن ما يزال لدى الإيمان، ولذلك اسكت. إنه حتماً لن يتخلى عن هذا العالم، بل يقف أمامه وهو يصنع النماذج من الطين ويشكلها حسب صورته؛ وعصرًا بعد عصر ينساب الطين من بين أصابعه وهو يتضرع بشدة إلى طراوته الأصلية، ولكن أحياناً وبالرغم من أن يديه ما تزال تعملان فيه، يتحرك بعيداً وعندما تتولد قطعان الشياطين.

(يقوم الفلاحون برسم إشارة الصليب).

ولكن اتركوني الآن، فأناأشعر بالبؤس والوحدة. إنني أسمع همساً وراء الرعد

(تأتي قادمة من باب المعبد)

ولكن قف للحظة فعندما سنتقابل ثانية، سأكون قد نسيت. أوونا، خذ مفاتيح مخازن الحليب والسمن.

(إلى الباب) وأنت خذ هذا. إنه يفتح باب غرفة الأعشاب للتداوي، وهناك تجد كل صنف من الأعشاب. إن كتاب العلاج على الرف العلوي.

ماذا تفعلين هذا يا سيدتي؟ هل شاهدت تابوتكم في المنام؟

لا ليس هذا. ولكن خاطراً غريباً خطير لي.

لقد سمعت أصواتاً من العوiel في أكواخ لا حصر لها. ويجب علي أن أنزل وأنزل - لا أعرف إلى أين..

صلوا من أجل كل الناس الذين جنوا من الجوع والقحط،  
صلوا أيها الجيران الطيبون.

(يركع الفلاحون وتنزل الكونيسة كاثلين إلى باب المعبد، ثم تستدير وتقف بلا حراك لفترة، ثم تصرخ بصوت مرتفع).

ماري، يا ملكة الملائكة! وأنتم أيتها السحب من القديسين،  
الوداع!

الباب:

كاثلين:

## المشهد الرابع

(المشهد الأمامي. غابة قربة من القلعة. كما في المشهد الثاني تمر مجموعة من القلاхين).

- الفلاح الأول: لقد رأيت فضة ونحاساً ولكنني لم أر ذهباً.  
الفلاح الثاني: إنه أصفر ويلمع.  
الفلاح الأول: إنه جميل. أجمل شيء في هذا العالم. هذا ما سمعته!  
الفلاح الثالث: لقد رأيت من الذهب ما يكفي.  
الفلاح الرابع: لا أستطيع أن أقول إنه بكل هذا الجمال.  
الفلاح الأول: ولكن ألا تلمع القطعة الذهبية مثل الشمس؟  
هذا ما قاله لي والدي - والذى رأى أيامًا أفضل - عندما كنت طفلاً.  
إنه مرتفع! مرتفع! ويلمع كالشمس.  
إنه مستدير ويلمع. هذا ما قاله.  
الفلاح الثاني: ليس هناك شيء في العالم لا تستطيع أن تشتريه به.  
الفلاح الأول: إن لديهما رزماً كثيرة منه.  
(يخرجون، ويتبعهما التاجران بصمت، ثم يمر الليل عبر المسرح وهو يغنى).  
آليل: أيها القلب الخفاف اسكن، واهدا،  
فحبيتك الحزينة لا يمكن إخبارها،  
غطه بتنفسه حزينة.  
فذلك الذي ينحني كل شيء لإرادته،  
قد غطى بباب المعبد الحالد.  
بالنجوم الشاحبة والقمر المتوجل.

## المشهد الخامس

(بيت شيموس. هناك حجرة صغيرة في  
الخلف ولها ستائر وفيها سرير وقد تمدد عليه  
جثمان ماري وحوله شموع؛ التاجران وهما  
يتكلمان يضعان كتاباً كبيراً على الطاولة،  
ويعدان النقود..... إلخ).

التاجر الأول: بسبب تلك الكذبة التي أخبرتها حول سفنها، وحول  
الرعاية المرضي فإننا سنفوز بأرواح كثيرة جداً.

ماذا لديها في حقائبها الآن غير الشران؟

التاجر الثاني: عندما هبط الظلام، رتبت نفسى في شكل بومة ذات رأس  
بشري وأسرعت إلى منحدرات (دونفيل) ورأيت أشارة السفن  
وهي تنحني من الريح. هذه السفن ستجلب إلى هذه المرأة  
القمع والغذاء. إنها على مسافة ثلاثة أيام فقط منا.

التاجر الثالث: عندما صعد الندى، أسرعت مثل الطيور إلى الشرق، وهناك  
رأيت تسعمائة عجل تغادر خلال (ميث) وتساق بقبضان من  
حديد. إنها على مسيرة ثلاثة أيام فقط من هنا.

التاجر الأول: ثلاثة أيام فقط كي تصل؟!

(يزدحم الفلاحون مع تايغو وشيموس).

شيموس: ادخلوا على الرحب والسعة. هذه زوجتي التي هزأت  
بسيدى الجليلين، ولم تشا أن تتعامل معهما.  
وهذه هي الآن. إنها لا تدرى حتى أنها كانت مغفلة.  
لقد كانت مغفلة كبيرة.

تايغو: لم تشا أن تأكل، حتى جزءاً من رغيف اشتريناه من مال  
سيدنا، ولكنها عاشت على الأعشاب والحسائش.

شيموس: لم يستطع أحد أن يقنعها أن الموت هو أسوأ ما يمكن أن يتعرض  
له الإنسان، وبالرغم من أن هذا واضح جداً لأن لسانها أصبح  
خرياً بكل تلك الأكاذيب التي سمعتها في الكنيسة.

اسحبوا الستارة (يسحبها تايغو). يجب أن لا تتظاهروا بالحمامة بينما يحاول هذان السيدان أن ينقدوكم.

**التاجر الثاني:** منذ أن أتي القحط. وهم يتواجدون جماعات مثل أوراق الشجر التي تذروها رياح الخريف.

تعالوا قايسوا! تعالوا! قايسوا!

من يأت ليتعامل معنا؟

**شيموس:** إنهم بدون شجاعة يا سيدى من قلة الطعام عدا أربعة أو خمسة هاك يا سيدى واحدا منهم، وسوف يتشجع الآخرون مع تقدم الوقت.

**رجل في منتصف العمر:** لقد أتيت كي أتعامل معكم إذا كنتم على استعداد لإعطاء سعر جيد.

**التاجر الأول:** (يقرأ من كتاب): جون ماهر رجل ذو قيمة، له عقل بليد وأحساس هادئه وقلب لا يجازف. وتعتقد الملائكة أنه مضمون (مئتا قطعة ذهبية. كل هذا المال من أجل روح، نفحة بسيطة من ريح).

**الرجل في منتصف العمر:** إنني أطلب 300 قطعة. لقد قرأت في كتابكم أنني لن أكون لكم بما مرر الأيام فقط.

**التاجر الأول:** هناك شيء أكثر مكتوب هنا (غالباً في منتصف الليل يفيق من خوفه أن يصبح فقيراً، ويفكر كيف يمكنه أن يسرق رجلاً ما بأمان).

**فللاح:** من كان يظن هذا؟ قد كنت معه وحيدين في منتصف الليل؟

لن أثق بأمي بعد هذا الذي سمعته.

**التاجر الأول:** هناك هذا الشرخ في شخصيتك. مئتا قطعة فقط.

**فللاح:** هذا كثير بالنسبة إلى محظالي.

**فللاح آخر:** لو كان الأمر لي لما أعطيته شيئاً.

لن تحصل على أكثر من هذا. ولذا خذ ما قدم إليك.

**شيموس:** هناك تهams حيث يأخذ الرجل في منتصف العمر المال

وينسل إلى الخلف ثم يتهالك على مقعد).

التاجر الأول: لا يوجد من لديه روح أفضل من تلك؟  
فقط من أجل سمعة أبشرتيكم، تعالوا إلينا.

امرأة: ماذا تدفع لروحى؟  
(يقرأ في الكتاب) طري، جميل، وما يزال شاباً - ليس  
كثيراً، على ما أعتقد.

من المؤكد أن الرجل الذي تزوجته لا يعلم شيئاً عن  
الشيء المخبأ في المزهرية بين زجاجة الساعة وعلبة  
البهارات.

المرأة: هذا الكتاب اللعين!  
ولَا يعلم أيضاً كيف أنه عندما يذهب إلى معرض الخيال  
تمتد اليد التي كتبت ما هو مخبأ في المزهرية، وتنقر على  
الإطار الخشبي للنافذة ثلاثة مرات.

المرأة: حتى لو كانت هناك رسالة، فهذا لا يدعو لأن أخذ مالاً  
أقل من غيري.

التاجر الأول: أنت مضمونة لنا تقريباً. ولذا سأعطيك خمسين قطعة  
( تستدير لتجده مثأة إذن).

شيموس: أيتها المرأة تعقلني - تعالى / تعالى. هل هذا هو الوقت  
المناسب لمناقشة السعر؟ هاك المبلغ خذيه، خذيه، إنه جيد.  
( تأخذ النقود وتعود إلى الجمهور).

التاجر الأول: تعالوا وقايضوا، قايضوا، قايضوا. إننا نشتري هذه الأرواح  
بدافع الشفقة فقط، فالآف الذنوب جعلتها ملك أيدينا  
قبل أن تأتي إلى هنا بزمن طويل.  
(يدخل آليل).

آليل: إليك روحى فخذها لقد تعبت منها. إننى لا أسألك ثمناً لها.  
شيموس: لا تطلب ثمناً؟

كيف تتبع روحك بدون ثمن؟  
لا أستطيع أن أسمع هذه التخريفات.

إن حبه للكونتيسة كاثلين قد أخل بعقله فلا يفقه شيئاً  
مما يقول.

آليل: هذه الهموم التي جاءت إلى الكونتيسة كاثلين. وهذا  
الحزن الذي يلوح في وجهها الشاحب. وهذا الثقل بعينيها  
قد أطأر عقلي. ومع ذلك فإنني أعلم أنه من الأفضل أن  
تأخذنا روحى.

التاجر الأول: لا نستطيع أن نأخذ روحك، لأنها للكونتيسة.  
آليل: لا، ولكن يجب أن تأخذها. بما أنني لم أعد أستطيع أن  
أسعدها فقد تعبت منها.

التاجر الأول: اذهب بعيداً عنى، فلن أستطيع أن أمسها.  
آليل: هل قدرتك صغيرة إلى هذا الحد؟ وهل يجب علي أن  
أتحمل روحي كل عمري؟ لتحول عليكم السخرية  
والاحتقار!

التاجر الأول: اسحبه بعيداً، فهو يزعجني.  
(يسوق تايغو وشيموس آليل إلى الجمهور).

التاجر الثاني: إن نظراته قد ملأتني يا أخي برب مخيف وفظيع.  
التاجر الأول: إنحن نحو الأمام وقبل هذه الميدالية التي طبعت عليها  
شفتا سيدنا عندما بعثنا إلى هنا، وسوف تحصل بعدها  
على الطمأنينة.

(يقبل التاجر الثاني الميدالية الذهبية التي تتدلى من عنق  
التاجر الأول).  
وأنا أيضاً أحس بالتعب.

ولكن شيئاً يتحرك في قلبي ويقول لي بأن ما نفترش عنه  
بشدة قد اقترب.... وسوف ينتهي عذابنا قريباً. تعالوا،  
قايضوا، هل أنتم دون إحساس؟  
ماذا؟ أتریدون أن تبقوّي بعيداً عن موطنِي القديم؟ وعن  
احتفالاتي الخالدة؟  
التاجر الثاني: قايضوا، قايضوا.

شيموس: إنهم يقولون إنك بخست المرأة حقها كثيراً.  
التاجر الأول: إني أعرض مبلغاً كبيراً. ألف قطعة لامرأة عجوز كانت طوال عمرها قبيحة.

(تققدم فلاحة عجوز. يأخذ كتاباً ويقرأ منه).  
هناك القليل ضدّها في هذا الكتاب.  
(لقد سرقت بيضاً وفراخاً عندما كانت الأيام صعبة. ولكنها اعترفت بذلك بعد أن تحسنت الأيام. ولم تتأخر في أي يوم من أيام الأحد عن أبشريتها. وعندها استطاعت دفع ما عليها).  
خدني النقود.

العجز: ليرحمك الله يا سيدى (تصرخ) آه يا سيدى! إن الألم يخترق جسدي.  
التاجر الأول: إن لهذا الاسم فعل النار على كل الأرواح الملعونة.  
(هناك لغط وهمس وبين الفلاحين الذين يبتعدون عنها وهي تخرج من بينهم).

فلاح: أرأيتم كيف صرخت؟  
فلاح آخر: وربما سنصرخ نحن أيضاً مثلها.  
فلاح ثالث: أقول لكم بأنه لا يوجد مكان مثل هذا الجحيم.  
التاجر الأول: هل يصرفكم شيء تافه كهذا عن الريح؟  
تعالوا، قايسوا، تعالوا، قايسوا.

الرجل في منتصف العمر: أيها السيد إنني خائف.  
الرجل في منتصف العمر: لقد اشتريت روحك، ولا فائدة من الخوف بعد أن ذهبت الروح.

الرجل في منتصف العمر: أعد إلى روحي.  
(تركع على رجليها وتتشبث بالتاجر) خذ هذا المال أيضاً، وأعطي روحي.

الناجر الثاني: تحملوا أيها الأؤياش. اشربوا أو اتبعوا شهواتكم. فالتنهد والتقطيع من عمل الروح. وأنتم قد فقدتم أرواحكم.



الذهب هنا. والأرواح حتى وانت تتكلمين قد تسربت من قبضتنا لأن وجهك قد أثارها، ولكن يجب أن توعي هنا، لأننا لن نترك أية وسيلة حين نريد شراء روح مثل روحك.

وعلي بهذه الريشة.

التاجر الثاني:

لقد كانت من الريش الذي نبت على الديك الذي صالح عندما تجرا بيتر على جحود سيدده. وكل من يستعمله يناله شرف عظيم في جهنم.

(تقدمن كاثلين وتنحنن لتوقع)

(يندفع نحو الأمام ويخطف القلم من يدها). دعى كل شيء لمن بنى هذه السماوات.

آليل:

ليس لدى أية أفكار. إنني أسمع استغاثة! استغاثة!  
(يرمي بالقلم على الأرض) لقد رأيت حلماً تحت سياج أخضر سياج من الزهور والعليق.

كاثلين:

آليل:

سوف يسمع الناس الملائكة وهي تدرج جمجمة إبليس الفارغة فوق أعلى الجبال.  
خذوه بعيداً.

التاجر الأول:

(يقوم شيموس وتايغو بسحبه بعيداً بخشونة، بحيث أنه يقع على الأرض بين الفلاحين. تلتقط كاثلين الوثيقة وتوقع، ثم تستدير نحو الفلاحين).

كاثلين:

عندما نصبح بعيدين عن هذا المكان الملوث، سوف أعطى كل واحد منكم ما يكفيه من المال.

(تخرج ويتجمع الفلاحون حولها ويقبلون ثيابها. ويبقى آليل مع التاجرين).

يجب أن نبتعد وننتظر حتى تموت. وسوف نجلس فوق برجها كبومتين رماديتين ننتظر من السنين ما يتوجب انتظاره، نحرس جوهرتنا الغالية. ننتظر لنقبض روحها.

نحتاج فقط أن نطير فوق رأسها في الهواء. لأنه لن يبقى لها سوى دقائق. فعندما وقعت بدأ قلبها يتحطم. أنصت

التاجر الثاني:

التاجر الأول:

أنصت أنسى أسمع بباب الجحيم يفتح على مصراعيه.  
وأصوات الاحتفالات الخالدة تتقدم صوبنا لتشجعنا.

اقفرز في الهواء والقاهر وروحها بين مخالبك.

التاجر الثاني:

(يسرعان في الخروج. يزحف آليل إلى وسط الغرفة، تتنفس  
الأضواء الخافتة ويتعتم المسرح بالتدريج. هناك صوت بوق  
وهو يدمدم من بعيد وصوت عاصفة تصعد).

آليل  
الباب البرونزي مفتوح. وهاهو ذا (بالور) يأتي في عربته  
الثقيلة، وقد رفع الشياطين الأجناف التي أتعبتها السنون  
عن عيون الآلهة التي تحولت إلى حجارة. (باراخ) الخائن  
أتى والجنس الشبق، (كاليتين) الذي أرسل الضعف على  
طفل (سواتم وديكتور العجوز) وهذا الملك العظيم الذي  
خطفته الجحيم أولاً عندما قتل (ناوينز) وحطّم قلب  
(دايردر). وكل رفوسهم تميل إلى جنب واحد.  
لأنهم عندما كانوا أحياء حاربوا من أجل السلم والجمال  
بعناد واصرار ومرارة.  
(تدخل أوونا).

جلسي في مكانك أيتها الحمامنة بعيداً عن العاصفة  
الهوجاء.

أوونا:  
أين الكونتيسة كاثلين؟ لقد كانت عيناهما تفيضان  
بالدموع طوال اليوم، وعندما ألت برها يدها على يدي  
شانت ترتجف، ولا أدرى الآن إلى أين ذهبت.

آليل:  
لقد اختارت كاثلين أصدقاء آخرين غيرنا، وهم يصعدون  
الآن خلال العالم الفارغ. لقد خرجت الشياطين، أيتها  
الحمامنة العجوز.

أوونا:  
ليحرس الله روحها.  
لقد باعوها في هذه الساعة، كأننا نحن الاثنين لم نكن في  
هذا العالم. (يشير إلى الأسفل).

آليل:  
أولاً (أورشيل) وجهها الشاحب والجميل حتى. وجسدها مثل

الظل كأنه البخار ينساب عند الفجر. لأنها وإن كانت تشير الرغبة فلها قلب من الدم عندما يموت الآخرون. وحولها مجموعة بخارية من النساء اللاتي يغوين الشياطين بضحاياهن الناعمة.

وخلفها حرارة الدم التي تصنع الخطيئة. ولكن كل الأظافر القرمزية البيضاء الصغيرة قد نمت لتصبح مخالب عظيمة.

(يقبض على أwooنا ويسحبها وسط الغرفة ويشير إلى الأسفل بإشارات ذات معنى. وتزمرج الريح).  
لقد بدأوا بأغنية

ولا يزال هناك بعض الموسيقى على ألسنتهم.  
(ترمي نفسها على الأرض ووجهها إلى الأرض) أيها الخالق كل شيء، احمها من الشياطين، وإذا كان لا بد لروح أن تتضيع، فخذ روحي.

(يركع آليل بجانبها ولكن لا يبدو أنه يسمع كلماتها، يرجع الفلاحون ويحملون الكونتيسة كاثلين ويضعونها فوق الأرض أمام أwooنا وأليل حيث ترقد وكأنها ميتة).

آه كثيرون من الفخار الخشن يزدهر ويبقى، بينما يتحطم البورسلان الناعم وينشطر.  
(تقبل يدي كاثلين).

لقد كنا تحت الشجرة حيث ينحدن الطريق.  
عندما أصبحت شاحبة كالموت وأغمي عليها.

وبينما كنا نحملها إلى هنا، عتم العالم بالسحب السوداء التي هزتنا من أقدامنا. اسحبوا جرار الباب فلم ير إنسان عاصفة هوجاء ومريرة وعمياء ومحاجنة مثل هذه.  
(شخص قرب الباب يسحب الجرار).

آه أمسكتني. أمسكتني بحزم فال العاصفة تجرني بعيداً.  
(تأخذها أwooنا بين ذراعيها وتبدأ إحدى النساء بالوعيل).

هش! ■  
ال فلاحون:

كاثلين:

فلاحون آخرون: هش!

فلاحة: هش!

فلاحات آخريات: هش!

كاثلين: (نصف قائمة) اترکوا حزم النقود في کومة.  
وعندما أموت يا أونا العجوز وزعيمها.

لكل رجل وامرأة. أحكمي، وأعطي كلًا حسب حاجته.  
وهل ستعطي ما يكفي كي يجتاز أولادي هذه المحن؟  
فلاحة: آد يا ملكة السماء. وأنتم أيها القديسون  
دعنا وكل ما نملك نضيع حتى تنقذ هي.  
فلاحة أخرى: أهنيا وجهيكما للأسفل. أونا والليل.  
كاثلين:

إنني أحدق فيهما كما تحدق البطة في العش تحت  
الكهف، قبل أن تتتجول في المياه الصاخبة.

لا تبكيًا مدة طويلة. فهناك فوق المذبح شمعات كثيرة رغم  
أن إحداها فقط هي التي تنطفئ. الليل يا من غنى حول  
الراقصات في الغابات اللاتي لا يعرفن ثقل العالم المتعب.  
واللاتي لا يملكن سوى أنفسهن في أجسادهن الناعمة. الوداع!  
الوداع يا أونا. أنت من لعبت معي، وحملتني بين ذراعيك  
في أرجاء البيت عندما لم أكن سوى طفلة صغيرة سعيدة.  
ولذا كنت سعيدة مثل أولئك اللاتي يرقصن. العاصفة  
في شعرى ويجب علي أن أرحل.  
(تموت)

أونا: أعطني المكبر.

(تجلبه إحدى النساء لها من الغرفة الداخلية. تمسكه  
أونا فوق شفاه كاثلين. والكل صامتون لدقيقة، ثم تتكلم  
في نصف صراغ) آه إنها ميتة.

فلاحة: لقد كانت الوردة البيضاء الرائعة في هذا العالم.

فلاحة آخر: لقد كانت أجمل من النجوم الشاحبة.

فلاحة مسنة: النبتة التي أحببتها تتحطم إلى شقين.

(يأخذ آليل المكابر من أuwونا ويرميه على الأرض بحيث يتحطم إلى قطع متناشرة).

إنني أحطمك إلى قطع، لأن الوجه الذي كان ينظر

فيك بجمال لم يعد موجوداً،

ومت أيها القلب المتبدل. لأن تلك التي كانت كلماتها

الحزينة تجعلك روحًا حية، قد رحلت وتركتك كتلة

من الغبار الملتهب.

وأنت أيتها الأرض الفخورة وأيتها البحر، أغريا عنِّي!

لأنكما لم تسمعا بعد الآن صوت قدميهما، ولكنكما

ستتركان وحيدين في الحرب المشتعلة بين الملائكة

والشياطين.

(يقف بينما الجميع تقريباً راكعون، ولكن الظلام أصبح

كثيفاً بحيث ترى أشكال غير واضحة فقط).

وأنا الذي أبكي أدعو عليكم أيها الوقت والقدر والتغيير

باللعنة، وليس لدى من أمل سوى تلك الساعة الرائعة

عندما تهبطون رأساً خاللاً لفضاء الذي لا نهاية له.

(يلمع البرق ويتبعه رأساً الرعد).

اسحبه ودعيه يركع على ركبتيه قبل أن تجلب لعناته

على رؤوسنا البرق والرعد.

أيتها الملائكة والشياطين تقاتلوا في الهواء.

وأيتها السيف ارتضمي على الدروع البرونزية. (ومضة برق

يتبعها صوت الرعد).

هناك رمح لامع يرمى من حزام.

قد دخل عين (بالور). والعصبة المظلمة طاروا وهم

يصرخون عندما هربوا من (موتيورا) القديمة.

(يغيب كل شيء في الظلام).

إنه غضب الله على ذنبينا وضعفنا قد أعم العالم ويجب

أن نموت.

آليل:

فلاحة:

آليل:

رجل عجوز:

(يتمزق الظلام بشعاع واضح. ويظهر الفلاحون وهم راكعون فوق المنحنى الصخري لجبل. وبخار مليء بال العاصفة وضوء يتغير باستمرار يمر فوقهم ومن خلفهم. ويقف الملائكة المسلحون نصفهم في الظل والنصف الآخر في الضوء. سلاحهم قديم ومهترئ، وسيوفهم المجردة من أغمامها معتمة. ويقفون وكأنهم فوق الهواء في تشكيلة المعركة وينتظرون إلى الأسفل بوجوه عابسة.  
يرمي الفلاحون أنفسهم على الأرض).

آليل:

لا تنتظر أكثر إلى أبواب الجحيم نصف المغافلة.  
ولكن تكلم إلى. يا من عقله قد ضربه الله بحيث لا يكون أبداً مع الأشياء الفانية. واحذر عنها تلك التي ترقد هنا.  
(يقبض على أحد الملائكة).  
إلى أن تتكلّم.

لن تذهب إلى الخلود.

الملائكة:

النور ينطفئ، وأبواب الجوهرة مفتوحة، وهي تمضي إلى أرض السلام. وقد قبلت ماري التي جرح قلبها سبع مرات شفتيها. وقد سقط الشعر الطويل الجميل فوق وجهها. وشعاع الأشعة ينظر دوماً إلى الدافع وليس العمل، بينما ينظر ظلام الظلام إلى الفعل فقط.  
(يترك آليل الملائكة ويركع).

أوونا:

أخبر أولئك الذين يمشون على أرض السلام.  
إنني سأموت وسأذهب إلى تلك التي أحب. فالسنوات مثل ثيران كبيرة سوداء تخطو فوق هذه الأرض.  
والله هو الراعي الذي يقودها من الخلف.

واننا اتحطم تحت وطأة أقدامها العابرة.

(صوت زمور بعيد يأتي من منتصف الشعاع. تنوب الرويا ويبدو منظر الفلاحين الراكعين بغموض وسط الظلام الحالك).



# مثابعان

□ أخبار ثقافية

إعداد وترجمة: هدى أنتيبا.....



## أخبار ثقافية

إعداد وترجمة: هدى أنتيبي

### ماذا وراء مراسلات "جوناثن سويفت"؟!

تم جمع رسائل الأديب البريطاني "جوناثن سويفت" مؤخراً تحت عنوان "نادي سكريبيكروس" ليترجمها مباشرة إلى اللغة الفرنسية برفقة بدراسة نقدية "ديفيد بوسك" وصدرت عن دار "عالية الباريسية" في نيسان 2005 وتعود كلمة "سكريبيكروس" لشخصية خيالية اخترعها "سويفت" ورفاقه لتغدو تلك المراسلات أشبه بروايات "روبيرن ستيفنسون" (1850 - 1894) صاحب "جزيرة الكنز" والدكتور جيكل ومستر هايد. تبادل كل من "سويفت" و"بوب" و"غي" و"آريوتنت" و"بولينغ بروك" فوق صفحاتها الأحاديث، وكانهم في جلسة سمر ليس إلا.. ويرجع جذر "سكريبيكروس" إلى "المنشئ" أو الكاتب الساخر "المخريش" من هنا جاءت مغامرة هذا النادي الأدبي الذي انطلق نهاية عام 1713 مع تواصل هؤلاء الأصدقاء عبر رسائلهم - وتغطي الأحداث التي عرفتها أوروبا عشية الثورة الفرنسية عام 1789 - توقفت كتابات "المخريشين" الخمسة عند وفاة ملكة بريطانيا "آن" في آب 1714 ثم توقيت "جورج الأول" عرش المملكة المتحدة ورغم انتماء "سويفت" وعصبه لحزب المحافظين "التوري" إلا أن أصابع الاتهام اتجهت إليهم بالسعى لإعادة "آل ستيلورت" إلى الحكم.. فقدت العصبة وظائفها، ليهاجر أفرادها إلى فرنسا على غرار "بولينغ بروك" الذي يكتب رسائله المحمومة لصديقه "جوناثن" المتنقل بين "أيرلندا" والريف الإسكتلندي.. لم

يبق أمام هذا النادي إلا الفشل: المادة الأكثر فعالية في عالم الرواية إلى جانب الذكريات الحزينة، أي نصف النجاح الأدبي، وقد تحققت لهؤلاء "المخريشين" على جدار الزمن... أما النصف الآخر فيمثله "سويفت" ورفاقه من خلال موهبتهم الفنية الإبداعية.. ولأن "الكسندر بوب" ينتمي للأقلية الكاثوليكية امتلاً رسائله بالسخرية وهجاء الحرائق البروتستانتية... تعيد كتاباته إلى الأذهان أسلوب "فانسون فواتور" (1597 - 1648) الشاعر التهكمي الفرنسي.. ينشر "بوب" عام 1728 قصيده الساخرة "البلاء" ينتقد من خلالها مزاعم الحق الإلهي للملوك وحظ الشعر العاشر.. وتعتبر تلك القصيدة المنشورة بشكل متقطع في رسائله أولى روايَّة "نادي المخريشين" الأدبية... أما صديقه "جون غي" وتعني كنيته "السعيد" فهو شاعر بريطاني متوج في تلك المرحلة... عرف رفاقه سعادته حين راح يزود زميله "جوناثن سويفت" فوق صفحات رسائله بأخبار لندن والتىارات التي عصفت بالحياة الثقافية لعاصمة جزيرة الضباب... نشر "جون غي" بالتعاون مع صديقيه "بوب" و"أريوتونوت" كوميديا تحمل العنوان: "ثلاث ساعات بعد الزواج" تلتها رائعة "السكريبيكروز" الثانية: "أويرا الصعاليك" وعرضت على خشبوات لندن عام 1728....

أما "سويفت" فكان أكثر أفراد العصبة شهرة وغزاره في الإنتاج... استطاع بموهبه الأدبي تحرير أعداد المجلة الأسبوعية الأدبية "المتحن" بمفرده أحياناً، وبالتعاون مع أعضاء ناديه أحياناً أخرى؛ وذلك بين الأعوام 1710 و1711... وتظهر تعليقات "جوناثن سويفت" على تلك المغامرة الأدبية في رسائله التي أزعجه طبقة النبلاء... ألم ينصح أصحاب الشأن بتقديم الأطفال الإيرلنديين كوليمة للجياع والخلص بالتالي من وباء المجاعة الذي ضرب البلاد آنذاك؟

وفي عام 1726 ينشر "سويفت" رائعته المعروفة "رحلات غوليفر" أبرز نتاجات ناديه الأدبي... وفي كلمة وداع مؤثرة يرسل "الكسندر بوب" تعزيمته لصديقه "سويفت" المريض على وفاة "غي" و"أريوتونوت"... ويطلب منه الصمود في وجه الموت ومقاومته باسم صداقتهما... فرغم خسارة "نادي سكريبيكروز" سياسياً إلا أنه نجح أدبياً... ليصور الصديقان في رسائلهما الأخيرة ولادة

الأولىغارشية البريطانية على أيدي حكومة "وولبول" والتي ستستمر حتى أيام الملكة فيكتوريا (توفيت مطلع القرن العشرين 1901).. هذا ويعتبر "جوناثن سويفت" من أبرز أدباء إيرلندا في القرن الثامن عشر ولد في دبلن عام 1667 وتوفي فيها عام 1745 ... يغلب على كتاباته النقد والهجاء الساخر من المجتمع البريطاني آنذاك... وكان له تأثير عميق على الحياتين الأدبية والسياسية في عصره... لدفاعه عن القضية الإيرلندية بشكل وطني صريح....

### "أوغستينا": عراة الأدب البرتغالي..

تحتفل "أوغستينا بسالويس" عراة أدبيات ضفتى التاج (نهر يغصل إسبانيا عن البرتغال).. هذه الأيام بمرور نصف قرن على احترافها الكتابة.. فما أن ظهرت أولى رواياتها "العرفة" - وصدرت باللغة البرتغالية 1954 و1955 - حتى راحت "أوغستينا" تحصد الجوائز الأدبية الواحدة تلو الأخرى.. وفي أواخر الخمسينيات من القرن العشرين حطت ثلاثيتها "عدم اليقين" و"روح الأغنياء" والمقطوع البيضاء" في الأسواق لتحقيق لها شعبية منقطعة النظير... إذ سرعان ما تبؤت "بسالويس" منصب مديرية أشهر صحيفة يومية في البرتغال آنذاك وهي "بديمري جنير" إلى جانب إشرافها على إدارة المسرح الوطني في لشبونة - لتسجل اليوم في مذكراتها بعد أن بلغت سن الثالثة والثمانين أكثر من سبعين رواية ترجمت إلى معظم اللغات الأوروبية... حصلت العام الماضي على جائزة "كامويس" أرفع الجوائز الأدبية في البرتغال... وكانت حفنة من أعمالها قد انتقلت إلى الفن السابع على يد المخرج البرتغالي "مانويل دو أليفييرا" بعد أن كتبت بريشتها سيناريوهات رواياتها... تعيش سيدة الأدب البرتغالي في مدينة "بورتو" حيث دونت رائعتها: "العرفة" - وتجري أحداثها أواخر القرن التاسع عشر في شمال البرتغال.... لترسم فيها صورة امرأة فلاحية تدعى "يواكينا كينا" عاشقة للحرية تحمل هم ومسؤولية أسرتها فوق منكبها في حين يقضى رجال عائلتها أوقاتهم في النقاش والخصام وشرب الخمر والهروب إلى المدينة للتنزه...

كذلك الأمر بالنسبة لموضوع "روح الأغنياء" .. وتدور قصة العمل حول امرأة جميلة غنية وذكية تدعى "الفريدة" .. تمارس هواية مخاطبة الأرواح

وتقص شخصيات القديسين وبخاصة السيدة العذراء مريم... وتنادها "الفريدة" الظاهور أمامها في الرؤية دون جدوى... وتعمد الأدبية في كل عمل من روایاتها إلى انتقاد سلبيات المجتمع البرتغالي، مما دفع النقاد لوصفها بعراة حركة التحرر النسائي في البلاد. وترد "أوغستينا" قائلة: "لقد ورثت عن والدتي الإسبانية العربية الجذور حبي للتمرد على الخطأ أينما كان في الكنيسة والشارع وحتى البيت"...

### عالم الصالونات الأدبية...

انكب المؤرخ الفرنسي "أنطون ليلى" على دراسة دور الصالونات الأدبية في أوروبا وتفعيلها لتيارات عصر الأنوار... وذلك في مؤلفه الجديد الذي يحمل عنوان: "عالم الصالونات الأدبية في القرن الثامن عشر" الصادر عن دار "فابار" الفرنسية مطلع تشرين الثاني 2005 - ويتضمن الكتاب المداخلات الأدبية وتواجد فلاسفة عصر الأنوار في الصالونات الباريسية لكل من: "مدام دوستيل" زوجة أحكم وزراء لويس السادس عشر.. "ومدام دودوفان" - "والأنسة ليسبنياس" .. و"المركيزة ديبينيه" .. و"مدام نيكر" .. و"مدام غوفران" وصولاً إلى "الأمير دوكوفتي" .. ألم يرتدي كل من "فولتير" عراب الثورة الفرنسية.. و"شامفور" و"كريبيون" و"دوا كلوس" .. تلك الصالات؟...

ألم تحتضن تلك التجمعات الفكرية المناقشات السياسية أيام النظام القديم في فرنسا ودور الأدب في صناعة المجتمع الانتقالي عشيّة الثورة؟

### نجم الرواية الدانمركية..

ولد في كوبنهاغن عام 1959 ليتابع دراسة الفن السينمائي في الجامعة الدانمركية قبل أن ينتقل لكتابة الرواية عام 1985 .. إنه "جينس كريستيان غروندال" سوبر ستار الأدب الروائي في الدول الإسكندنافية.. انطلق "غروندال" من الرواية الجديدة ليصدر ثماني روايات تنتهي لهذا التيار.. ثم انصرف إلى كتابة الروايات الغرامية ليعرف شهرة واسعة في الدانمرك.. وذلك رغم اهتمامه بالقضايا الوجودية في أعماله تلك إلى جانب تصويره لأسى البشرية.. ترجمت روايته الأحدث "آلن غيديغ" عن اللغة الدانمركية

إلى الفرنسية وعنوانها "تبشير يوم جديد" وطبعتها دار "غاليمار" مطلع شهر تشرين الثاني 2005.. ويدور موضوع الرواية حول امرأة تدعى "إيرين" تبلغ من العمر 56 سنة تعمل محامية.. وهي متزوجة ووالدة طفلين.. تكتشف يوماً أن زوجها يخونها.. تترك لها والدتها التي ستجري عملية جراحية خطيرة رسالة تطلب منها عدم فتحها إلاً عندما يحدث مكروه لها.. وعندما تفتح "إيرين" الرسالة تكتشف أن والدها الحقيقي هو "صموئيل" وليس الرجل الذي رياها.. تتراحم الأفكار في رأسها: الأكاذيب والخيانات داخل أسرتها وفي عملها..

كيف ستخرج من هذا النفق؟!

### جديد "إدوار آلبي"...

إن المسرحي الأمريكي الأكثر شعبية خارج الولايات المتحدة منذ كتابه "من يخاف فيرجينيا وولف"؟!.. كتب "آلبي" خلال أربع وأربعين سنة 28 مسرحية لتحتفل الأوساط الثقافية الأمريكية اليوم بميلاده السابع والسبعين.. بدأ "إدوارد آلبي" قرض الشعر في سن مبكرة ثم انصرف إلى المسرح.. رفض الكتابة حول أحداث 11 أيلول 2001 وعدم اقتناعه بمصداقيتها.. هاهو يقدم عرضه الأحدث: "العنزة" أو "من هي سيلفي"؟ على خشبة "مادلين" في باريس بمناسبة بلوغه سن الـ 77.. ويشارك في بطولة هذه المسرحية كل من "نيكول غارسيا" وأندريه دوسوليه" يتناول موضوع "من هي سيلفي"؟ وقوع رجل متزوج وأب لشاب بلغ السابعة عشرة من عمره - في حب عنزة بشكل عبشي.. أشرف آلبي" على ترجمة مسرحيته التي ألفها عام 2000 ولم تعرض إلا منتصف تشرين الثاني 2005 في باريس.. لأن مسرحيته "هروب البحر" التي حصدت جائزة بوليتزر عام 1975 يعاد اليوم عرضها على خشبات مسارح نيويورك ويعتبر "إدوارد آلبي" من رواد مسرح ما بعد الوجودية والعبئية الجديدة.. ويقاطع "آلبي" منذ عام 2003 البيت الأبيض الذي يدعو مشاهير الكتاب إلى عشاء سنوي.. ويصف "إدوارد آلبي" الرئيس الأمريكي الحالي بأنه الأكثر تدميراً في تاريخ الولايات المتحدة.. ورغم أن مسرحياته غير مرحبة على الصعيد التجاري إلا أن "برودواي" بدأت تهتم مؤخراً بأعماله

في محاولة لإعادة عرضها من جديد في صالاتها نظراً لتعاطف الشارع الأمريكي مع مواقفه المناهضة لغزو العراق...

### "بيليكانوس" وحريق واشنطن..

تُنَخَّر "لوس أنجلوس" بأديبها "مايكل كونيالي" .. و"بوسطن" بصديقه "دونيس ليهان" .. وواشنطن برفيقهما "جورج بيليكانوس" .. إنهم ثلاثة أدباء أمريكيين يكتبون الرواية البوليسية الأكثر انتشاراً عبر ضفتى شمال الأطلسي .. هاهو "بيليكانوس" ينشر قبل أيام رواية جديدة تحمل عنوان: "هارد ريفوليوشن" بعد اثنى عشرة رواية بوليسية حملت له المجد والشهرة في بلاد العم سام أولاً وأوروبا الغربية ثانياً .. ظهرت تلك الأعمال منذ عام 1994 لتشكل وثائق تسجيلية لساعات واشنطن السوداء .. واشنطن عاصمة الولايات المتحدة الأمريكية على امتداد السبعين عاماً الماضية؛ وليس واشنطن البيت الأبيض والإدارات المتعاقبة.. إنها مدينة الأقليات الملونة... من سمراء إلى صفراء وحمراء... حيث عاش "بيليكانوس" طفولته داخل "غيتو" جاليته اليونانية إلى جانب جارتها الإيطالية تحت رحمة الفقر والجوع أحياناً والتمييز العنصري والعنف باستمرار. انتهت جورج بيليكانوس" العام الماضي من كتابة روايته "روح ميدانية" وهي ثلاثة تسلط الأضواء على شرطيين هجرا سلك خدمة البوليس ليعملا كمحققين خاصين... يدعى الأول، وهو أسمر البشرة "ديريك سترانج" ويحمل الثاني، ويشترطه بيضاء، اسم "تيري كوين" .. وفي روايته لهذا العام "هارد ريفوليوشن" يعيد الأديب اليوناني الرومء بطله "ديريك سترانج" ثلاثين عاماً إلى الوراء حين يستعد هذا الأخير للالتحاق سلك الشرطة.. إنها مرحلة حرب فيتنام.. عندما يرجع شقيق "ديريك" من تلك الحرب وهو في حالة مزرية.. وقد أصيب المجتمع الأمريكي في تلك الفترة بمرض "استنزاف فيتنام" .. تستعر حمى العنف والإرهاب في بلاد العم سام.. يقتل "دونيس" شقيق "سترانج" .. ويأتي دور مارتن لوثر كينغ" القس الذي يدعو لتحقيق العدالة مندداً بالتمييز العنصري في الباصات الأمريكية والملاهي والحدائق.. في كل مكان بدءاً بواشنطن دي سي.. ليتوقع النقاد أن يحصد "بيليكانوس" جائزة "بوليتزر" العام القادم...

## "سوفوكليس" يسقط أقنعة "كريون" البيت الأبيض...

في مقالة نشرها ملحق "الغارديان" الثقافي بتاريخ 2005/11/2 الصفحة 12 - 13.. كتب الشاعر "سيموس هيوني" الحائز على nobel في الآداب ما يلي: "بدأت ترجمة مسرحية أنتيغونى الشعرية قبل عامين لتعرض على خشبة نوتنغهام بلاي هاوس وأبى تياتر الأن... وقد وجدت أن سياسة نزلاء البيت الأبيض والبناةيون شديدة الشبه بمواصفات كريون... لا يسع هؤلاء لنشر الفوضى في العالم ودفعنا للانجراف إلى الحرب ضد العراق؟ فالمواجهة بين تعنت كريون وصوت ضمير أنتيغونى، يقابلها جبروت البيت الأبيض الذي يرفض الاستماع إلا إلى عناده واصراره على ضرب العراق ليُدحر العدل وينتصر الباطل وسرعان ما دونت بعد تفكير هذين البيتين في مطلع المسرحية - وقد وقفت حائراً لا أدرى كيف "اتصرف بالترجمة الشعريةأشهراً طويلة:

- ماذا سيجري.. ماذا سيحصل لنا؟

- لماذا طالنا نحن أولاً مساوى الأمور؟! "أنتيغونى" ..

ثم رحتُ أقرض نص مسرحية "سوفوكليس" شعراً.. وووجدت صعوبة في نقل أوزان أبيات الكورس اليوناني إلى اللغة الإنكليزية.. ثم يتبع الشاعر "سيموس هيوني" في مقالته: "أردت الإمساك بالبعد الأنثروبولوجي لرائعة سوفوكليس.. لذلك عمدت إلى تغيير عنوان المسرحية لتحمل "رمض في تيبيس" .. وعملت على ربط إسقاطاتها بالتوارد العسكري الأمريكي في العراق.. واخترت كلمة "رمض" لأنها تلزم الإنسان أينما كان موقعه احترام القبر الذي لن يهرب منه كائن على وجه المعمورة مهما بلغت قوته" ...

بدأ عرض المسرحية في لندن اعتباراً من 2005/11/20... لكن ما هو موضوع "أنتيغونى" بتصرف؟!...

هي تراجيديا كتبها драматурجي اليوناني "سوفوكليس" وعرضت لأول مرة في أثينا عام 441 ق.م..تناول موضوعها عشرات المسرحيين في العالم... أعدّ أحد أحدث عروضها ترجمة "سيموس هيوني" وقام بدور البطولة الأولى فيها "سحيلي كامبل" .. يستمر تقديمها حتى آذار 2006.. وفي دمشق مطلع الصيف الماضي 2005 أخرج "أنتيغونى" الفنان السوري "جهاز

سعد" وتوزعت أدوار البطولة بين كل من "ميسون أبو سعد" و"بسام داود" و"شادي مقرش" و"علاز الزعبي"... وذلك على خشبة مكتبة الأسد... وسلط "أنتيغوني" الأضواء على الصراع بين القوانين الإلهية التي تحكم بمصير البشر وبين القوى الدنيوية وأطمعها الانهازية وغدر الإنسان بأخيه الإنسان.. فمن جهة تقف الفتاة البريئة "أنتيغوني" .. رمز الشعب الأبي - في مواجهة الملك السلطوي صاحب النفوذ القادر على البطش باستمرار "كريون" .. تفصل بينهما جنة شقيق "أنتيغوني" .. يسعى الملك لتقديم "الجنة" وليمة للعقبان حين تطالب البطلة الشابة إقامة مأتم يليق بالمتوفى.. في دراما "سوفوكليس" لا ينتصر أي من الفريقين على الآخر.. لأن "أنتيغوني" تقدم على التضحية بحياتها دون أن تتنازل عن موقفها أمام الملك.. كذلك يدفع "كريون" ثمن تعنته غالباً حين يسمم في تدمير عالمه.. فيخسر كل شيء بعد ارتكابه جرائم بالجملة.. جرائم بحق فريق (القوات الأمريكية) وفريق "أنتيغوني" خطيبة ابنه الوحيد الذي ينتحر يأساً وحزناً على محبوبته الغالية "أنتيغوني" البطلة...

## جلال الدين الرومي معبد الأنجلجنسيا الأمريكية....

لم تحتل أية مجموعة مشاهير الأمريكيين أمثال "روبير فروست" أو "والاس ستيفنز" .. أو "سيلفيا بلات" .. أو "روبير لاوينك" .. والأوربيين على غرار "هوميروس" .. و"دانتي" .. و"شكسبير" .. رأس قائمة الكتب الأكثر مبيعًا في الولايات المتحدة الأمريكية على امتداد العقد الماضي.. بتلك الكلمات افتتحت صحيفة "لوس أنجلوس تايمز" ملفها الخاص بمولانا "جلال الدين الرومي" الشاعر الذي تحطم اليوم قصائده الصوفية أرقام مبيعات الكتب في بلاد العام سام....

ترجم قصائد "الروماني" الشاعر الأمريكي "كولمان باركس" لتنافس كل من نجمة هوليوود المتوجة "ديمي مور" وزميلتها "غولدي هاون" وسارة جيسيكا باركر" على شراء حقوق قراءة هذه الأشعار على أسطوانات

مدمرة.. لكن ما الذي يجعل الأنجلوأمريكي تغرن بشاعر إسلامي على غرار "الرومسي"؟!

من المعروف أن "جلال الدين الرومي" عاش في منطقة - "الأناضول" مطلع القرن الثالث عشر للميلاد، وتوفي يوم بلغ "دانتي" الإيطالي الثامنة من عمره.. كتب أجمل قصائد التصوف الإسلامي باللغة الفارسية، "لتشكل مطلع الألفية الثالثة للميلاد" - كما يقول "ويليام دالبريمبل" الناقد والأديب في مجلة "الغارديان" (تاريخ العدد 5 - 11 - 2005) "جسراً بين الشرق والغرب.. لا يعتبر التصوف رمز الفكر الحر في الإسلام؛ لا يحمل رسالة القرآن الكريم المعباء بالعشق الإلهي: الله هو المحبة والتسامح؟؟" وهي الرسالة - يتابع الأديب "dalbrymbl" - التي يجب أن تقرأ في هذا الزمان أكثر من أي وقت مضى" ...

ولد "جلال الدين" كما جاء في كتاب "dalbrymbl" حول "سيرة الرومي" الصادر عن دار "كي أند إيه" البريطانية 2005 في "بلخ" عاصمة خراسان (أفغانستان الحالية) أيلول 1207.. لتهاجر أسرته إلى بلاد الأناضول قبل أن يدمر المغول مسقط رأسه عام 1221.. اعتنق مذهب "أبو حنيفة" .. وراح يعلم الشريعة الإسلامية والفقه في مدينة "قوشيه" حيث توفي في 17 كانون الأول عام 1273.. وحيث يقع ضريحه ويحمل اسم "المقبرة الخضراء" ...

قرض "الرومسي" الشعر من كان في رباع الشباب.. ومن آثاره: 3500 بيت من الشعر تنتهي إلى القصائد الغنائية و2000 بيت من الرياعيات و 26000 بيت من الروايات وعشرات القصص الحكمية التي تحمل العبرة والمثل.. لتغدو روايـع "العنديـب الروـمي" كما دعاـه "كولـان بـارـكس" أعتقد وأعمق شـعر صـوـفي عـرفـتـه لـغـة فـيـ الـعـالـم عـلـىـ اـمـتدـادـ الـأـلـفـيـةـ الـمـيـلـادـيـةـ الـثـانـيـةـ ... "فالـرومـي" لم يـأتـ فـضـائـلـ التـصـوفـ وـالتـسـامـحـ بـالـانـصـارـافـ عـنـ التـقـالـيدـ الـإـسـلـامـيـةـ وـاـنـماـ جـاءـ مـنـ خـلـالـ الـانـغـمـاسـ فـيـ تـلـكـ التـقـالـيدـ وـالـتعـالـيمـ السـمـحةـ ...

لهذا تستقطب الموسيقى الصوفية والفرق المولوية اهتمام الغربيين وبخاصة الأميركيين الذين يتهافتون للإصغاء إلى تلك الألحان التي تهدب النفس على غرار ما عرفته التكبات المنتشرة في حلب ودمشق واسطنبول..

ولتعرف الكتب التي تتناول آلات الموسيقى الصوفية كالناي والرقة والطبلة.. شهرة كبيرة في بلاد العم سام.. ومن أبرز عناوين تلك المؤلفات: "يوميات موسيقي صوفي" وتروي السيرة الذاتية للفنان التركي "قدسي أرغونز" وهو صاحب أعرق فرقة مولوية وعازف ناي معروف في أنحاء العالم إلى جانب احترافه الخط العربي.. يقول "أرغونز" في مؤلفه المذكور: "ما من موسيقي تركي يبدع ابتدء عن الحان الرومي وأشعاره خلال السبعينيات سنة الماضية.." ليتنهى الغرب اليوم من هذا النبع الفني الذي لن ينضب...

### "دولاغو" .. والمدارات البرازيلية..

"خمسة قرون على الورق: مخطوطات بيدرو كوريما دولاغو" .. عن دار "لامارتينز" الباريسية 2005 البرازيل: إمبراطورية المدارات" عند دار غاليمار تأليف كل من "بيا وبيدو دولاغو" 2004 "غابة البرازيل العذراء" مطبعة "شاندين اللوفر" . لـ "دولاغو" 2004. ثلاثة أعمال أدبية حظت في واجهات المكتبات الأوروبية منتصف شهر تشرين الثاني 2005. ليكتشف القارئ في القارة العجوز: "البرازيل" من خلال عيون ابنها البار "بيدو كوريما دولاغو"...

ولد "بيدو دولاغو" في الريو دي جينيرو" عام 1958 لوالد يعمل في السلك الدبلوماسي لتنقل أسرته بين العواصم الأوروبية حيث أتقن نجلاها عدة لغات إلى جانب لغته الأم... هاهو يصدر بالاشتراك مع زوجته "بيا" الأدبية والصحفية في التلفزيون البرازيلي.. قناة "فوتورا" وابنة الروائي المعروف "روبيم فوسيشا" - عدة مؤلفات من دار نشرهما وتدعى مطبوعات: "كابيفاره" .. تفيد تلك الأعمال اكتشاف التراث الأدبي البرازيلي المغمور إلى جانب السير الذاتية للمشاهير على غرار فرانز بوست: البرازيل في بلاد لويس الرابع عشر" .. والكونت دوكلارك وغابة البرازيل العذراء" عن دار "كابيفاره" لصاحبها: "بيا وبيدو دولاغو" .. و"بوست" كما هو معروف فنان تشكيلي هولندي استخدم الطبيعة البرازيلية في رسوماته خلال القرن السابع عشر... إضافة إلى "مذكرات أويل توسان سامسون" الفرنسية التي هاجرت إلى البرازيل منتصف القرن التاسع عشر وسجلت رواية تعتبر رائعة أدب الرحلات قبل مئة وخمسين سنة من الآن...

## رحيل "جون فاوليس" ..

"عشيقه الملازم الفرنسي" .. "الهاوي" .. "سارة" .. الساحر" .. "برج الأبنوس" .. أشهر روايات الأديب البريطاني "جون فاوليس" .. الذي وافته المنية يوم 11/8/2005... ولد الروائي في آذار 1926 قرب لندن ليتابع دراسته للأدب الفرنسي في أوكسفورد.. ثم احترف منهنة التدريس بين بريطانيا واليونان.. هجر التعليم ليتفرغ للكتابة والتأليف.. حصدت باكورة رواياته وعنوانها "الهاوي" - صدرت عام 1963 - اعترافاً عالمياً.. يطرح موضوعها النزاع بين الخير والشر من خلال قصة طالبة تدرس تاريخ الفن يعمد شاب مهووس ومريض يجمع الفراشات على خطفها وتعذيبها.. تلت تلك الرواية: "الساحر" عام 1966 و"سارة" عام 1969 - وتناول قصة حب تنتهي بالفشل في بريطانيا الفيكتورية.. يتوقف "جون" على أثرها عند ملامح من المجتمع البريطاني من القرن الثامن عشر في روايته: "المخلوقة" .. وفي عام 1977 تسلط روايته "دانيل مارتان" الأضواء على المثقفين الأوكسفورديين الذي لم يتجاوزوا سن العشرين في نهاية الحرب العالمية الثانية... وفي عام 1982 نشر "فاوليس" روايتين: "برج الأبنوس" و"مانتيسا" ... تأثرت أعماله بموجة الرواية الجديدة في فرنسا .. لتنقل إلى الشاشة الفضية منذ عام 1965 .. شارك "فاوليس" صديقة "هارولد بينتر" في كتابة سيناريو "عشيقه الملازم الفرنسي" إخراج كاريل رايز" بطولة "ميريل ستريب" و"جيريمي آيرونز" .. وفي عام 2000 أصدر روايته "الشجرة" وتتوقف الأخيرة عند ذكرياته وتأملاته للطبيعة: الغابة ملجاً اللاوعي.. أربعون عاماً قضتها الروائي البريطاني في عالم الأدب ليطلق عليه النقاد اليوم لقب "معلم ما بعد الحداثة" ...

## رواية الغرافيك لإحياء أدب الأطفال ..

"بينوكيو" رائعة أدب الأطفال في إيطاليا القرن التاسع عشر، رواية للفتى ان كتبها "كارلو كوللودي" (1826 - 1890) ونشرت لأول مرة في فلورنسا مسلسلة في "جيورنالي بير اي بمبيني" .. مجلة الأطفال عام 1878 ثم على شكل رواية ذات رسومات صممها "أنريكومازانتي" .. يتناولها اليوم الفن التاسع بعد المسرح بأسلوب جديد يعتمد على ما يسمى رواية الغرافيك نجمة أدب الأطفال المعاصر... تفذ رسوماتها "روبير توابتوشينتي" لتتصدر عن

دار "كيب" البريطانية مطلع الشهر تشرين الأول 2005 كما ذكر ملحق الغارديان بتاريخ 15 - 10 - 2005... وتحمّع مغامرات "بينوكيو" هذه الدمية المتحركة التي أصبحت صبياً شقياً، العبرة والمثل والسخرية من الواقع، وذلك على امتداد 36 مغامرة.. تبدأ الرواية مع تقديم النجار "سورينريه" قطعة خشب لصديقه "غيببيتو" الذي يصنع منها دمية ترقص وتلعب.. وما أن ينتهي النجار من حفر ملامح دميته حتى تنطلق هاربة من بوابة المنزل.. يلحق بها "غيببيتو" ليعمل على إطعامها والباسها وارسالها إلى المدرسة.. لكن سرعان ما يهرّب "بينوكيو" من المدرسة ليُنضم إلى فرقة موسيقية تعزف في مسرح للدمى المتحركة.. يمنحه صاحب المسرح: "أكل النار" خمس ليرات ذهبية ليعطيها للنجار الفقير.. لكن "بينوكيو" يقع فريسة غدر الثعلب الماكر الذي يسرق نقوده قبل أن تنقذه ساحرة ذات شعر أزرق من ثعبان سام، وقبل أن يحتجزه مزارع في الجوار وقد اشتبه به.. وعندما يطلق سراحه لحسن سلوكه يعود إلى منزل الساحرة ليجدتها وقد توفيت حزناً على رحيل شقيقها الأصغر "بينوكيو" .. ينطلق حمام زاجل من تلك الغابة إلى شاطئ البحر حيث يكتشف جزيرة النحل المجتمد.. في تلك الجزيرة: "لا يأكل من لا يعمل" ...

يرفض "بينوكيو" الإسهام في أي عمل إلى أن يشعر بالجوع... فيقدم مساعدته لعجز تحمل جرار الماء ليجد أنها الساحرة ذات الشعر الأزرق.. يغادر الصبي الجزيرة برفقة "لوتشينيلو" وليتوجه إلى أرض اللعب.. وبعد خمسة أشهر يغدو خماراً كسولاً.. ثم يعود إلى شكله الطبيعي إثر هروبه من تلك البقاع.. فتلتهمه سمة قرش ضخمة تستطيع ابتلاع مركب.. وفي أحشاء الوحش يتلقى "بينوكيو" بمعلمه "غيببيتو" المقيم منذ سنتين في باطنها.. ينجح أخيراً المعلم ودميته في الهروب من فك القرش بأعجوبة خلال رقاد الوحش ليستخرج القارئ الطفل عبرة من الرواية: "إن العمل والاجتهد هما سر الخلاص من الأزمات والنجاح في الحياة". ليشارك "بينوكيو" أخيراً والده في عمله وقد أصبح طفلاً مثالياً لا يكذب ولا يهرّب من مدرسته ولا يغضب والده..

## الوجه الآخر لـ "شكسبير"

هل عاش "شكسبير" على طريقة أبطال "تشارلز ديكنز"؟

هذا ما يؤكده الأديب البريطاني: "بيتر آكرويد" في كتابه: "السيرة الذاتية لشكسبير" الصادر في لندن أواخر أيلول عام 2005 عن دار "شاتو وويندووس" - ويتناول حسبما كتب "جوناثن بيت" أستاذ الأدب المعاصر لكل من شكسبير وعصر النهضة الأوروبية جامعة "ورفريك" في ملحق "السندي تيليفراف" كيف شكلت عاصمة جزيرة الضباب عقدة للDRAMATORGY البريطاني الدائع الصيت... إذ رغم النجاح الذي حققه مسرحياته فوق الخشبات اللندنية يومئذ إلا أن "شكسبير" لم يشعر بالارتياح في تلك المدينة الضخمة.. وكانت الأعمال الكوميدية التي تقدم في مطلع القرن السابع عشر في صالات العرض اللندنية تستقطب الجمهور أسوة بروائع "شكسبير" الدرامية... ومن المعروف أن "ويليام" كان دائم الحنين لحياة الأرياف وما وراء البحار كما تبين إقامته في "ستراتفورد أبون إيفون" ووقوع أحداث مسرحياته خارج جزيرة الضباب... وهو ما اعتمد كل من "تي اس إيليوت" و"ويليام بليك" وتشارلز لامب" و"ديكنز" فيما بعد... فرغم انتقال "شكسبير" قبل عام من وفاته إلى لندن - إلا أن "بيتر آكرويتز" تتبع "البصمات التي تركتها طفولة الدراما تورجي الرعوية في أعماله إلى جانب انتماء أسرته للطبقة المتوسطة في الريف الإنكليزي.. ألم تزدحم في روايته الصقور الملقة في الأجواء والأنهر التي تهددها الأعاصير و؟؟..."

وليصل "آكرويد" إلى استنتاج أن "شكسبير" قرأ لغة الأرض التي أنجبته وأتقن رموزها على طريقة "ديكنز"... من هنا جاءت أهمية هذه السيرة الذاتية التي حملت تحليلاً لم يتطرق إليها الدارسون في القرون الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين....

## عندما تسدل الستارة

هو أكثر الأدباء الأسبان التزاماً بتواصل الثقافات بين الأوروبيين والعرب "... وقف في كتاباته إلى جانب الفلسطينيين داخل الأرض العربية المحتلة، كشف خلفية حروب البوسنة والشيشان، بحمل اسم "خوان

غويتسولو" .. ولد في برشلونة عام 1931 ويعيش اليوم منتقلًا بين مراكش وباريس.. صدر له مؤخرًا رواية جديدة عنوانها: "عندما تسدل الستارة" طلبت "اللموند ديبليوماتيك" في عدد تشرين الثاني 2005 تعليق عدد من الأدباء عليها: التشيكى "ميلان كونديرا" ومن زميله الفرنسي "غي سكاربيتا" صاحب "العصر الذهبى للرواية" الصادر عن دار غراسيه الباريسية، إضافة للكاتب: "خوان غويتسولو" مؤلف: "مشاهد بعد المعركة" لعام 1992 و"حالة حصار" 1999 و"أوراق اعتماد" 1968 ... ويغلب الطابع التاريخي على تلك الأعمال بما في ذلك "عندما تسدل الستارة" التي ظاهرها مسيرة "غويتسولو" الذاتية خلال وفاة زوجته وباطنها إدانته حرب الشيشان.. ويحول استخدام الأديب الإسباني المذكور للضمير الغائب دون وقوع السرد في دوامة الاعترافات، مما يعطي الرواية صوت التمرد ضد الجوع والمذايحة... وقد استغرقت كتابته لهذا العمل ست سنوات من عمر الأديب... وتتألف الرواية من فصول وصل عددها إلى 38 وتساءل خلالها "خوان" ماذا حصل لذكرياته؟ وأين ذاكرته؟.. ففي الفصل الأول يقول "كونديرا": "ويتابع البطل التفكير على امتداد الليل بالوفاة، عندما تطرق ذاكرته أغاني طفولته الأولى... وما أن ينظر "غويتسولو" إلى الوراء حتى يظل الماضي يأبهاصاته... لذلك يندفع للتمسك بالحاضر الذي سيحمل له غداً أفضل كما تقول روايته: "عندما تسدل الستارة" ...

### حمى أدب الفتيات والفتىان

إنها آخر صرعة في عالم الأدب.. انطلقت من الولايات المتحدة الأمريكية ثم بريطانيا على يد كل من الأديبيات الرائجات: "جاكلين ويلسون" .. "ميج كابوت" .. "آن براشيرز" .. صاحبة الرواية الأكثر مبيعًا عبر ضفتي الأطلسي اليوم، وعنوانها: "أربع فتيات وجينز" (صدر الجزء الثالث أواخر تشرين الأول 2005 كما أفادت "الفيغارو الأدبي" بتاريخ 2005/11/2).. أما الموضع التي يتناولها هذا الأدب المدعو "أدب الفتيات الشابات" فتتمحور حول الصداقة والحب ومشاكل الأسرة... هذا على صعيد المضمون.. أما بالنسبة للشكل، فيقتبس: حوارات الحياة اليومية، ورسائل البريد الإلكتروني، وتعابير تبتكرها تلك الشريحة الاجتماعية.. فلغة بطلات وأبطال تلك الروايات

الخاصة بالشبيبة ملتصقة بلغة المراهقات والمراهقين... وتقول "جوزيه لارتني غيفار" .. ونشرت مؤخراً كتاباً عنوانه: "رأية سن المراهقة عن دار صوريه الباريسية": "تقرا الفتيات أكثر من الفتيا في سن ما قبل المراهقة وخلال هذه المرحلة، مما دفع دور النشر للتهافت على تلبية أذواقهن... من هنا جاء إغلاق تلك الشبيبة في إطار روائية تنسجم مع هوية جيل الإنترنت والموبايل و...".

وتبدو عناوين هذا النوع الأدبي المدعو "غيرلي" مثيرة على غرار: "اعترافات كاذبة" .. و"عملية بوبي فراند" .. و"اعترافات كالبيسو" .. "يوميات أميرة" ... التوقيع جولييت" .. "روايات جولي" .. وجاء رد أدبيات الفرانكوفونية بتوسيع أفق "غيرلي" على يد كل من "ملكة فرجوخ" .. و"سوزي مورغنسترن" ... و"صوفي ديو إيد" بزوج مراهقتاهن في عالم الراشدين الأكثر تعقيداً، كما في أعمال الأديبة "سوليمب" في روايتها: "15 عاماً" ... و"مستقبل جوستين" .. وصبيان وبنات" .. وسواها.

## لونار بارك

"الحديقة القمرية" خامس رواية وأحدثها للأديب الأمريكي "بريت إيستون إيليس" نشرت قبل أيام في الولايات المتحدة مع بلوغ الروائي سن الأربعين... يتبع "إيليس" الذي انطلق عام 1985 إثر الشهرة التي عرفتها روايته: "تحت الصفر" .. اللعب مع القراء من خلال التوقف عند مشاكله مع عشيقاته وتعاطيه المشروبات الروحية قبل أن يصبح أدبياً متوجاً. يعرف الروائي الأمريكي بزواجه من الممثلة "جين دونيس" ورزق منها طفل يدعى "روبي" لم يسجله في خانته إلى اليوم... قبل أن ينتقل إلى حادثة وفاة والده عام 1992، لذلك تعود رواية: "لونار بارك" إلى طفولته التي راحت تتسرّب من ذاكرته وسوء معاملته لوالده ثم رفضه الاعتراف بوفاة هذا الأب... يقطن "بريت" اليوم في ضاحية إحدى المدن الأمريكية مع زوجته وشقيقته: هكذا سجل الروائي في "لوناريبارك" أجمل لحظات قضاها برفقة والده قبل رحيله.. هذا بينما تجد الشرطة جثثاً مقطعة الأوصال خارج بيته... تقتصر الشياطين ذاكرة الأديب الذي يشعر بالکوابيس تهاجم مخيّله في ليلة "الهالوين" التذكرية... يكتشف "إيليس" توام "باتريك بيتمان" القاتل

المحترف الذي خرج من مخيلته... وليجد القارئ أشباح والد الكاتب وشقيقته ونجله و... تقض مضاجع "إيليس" حتى الإقباء والاشمئزاز.. ويظهر تأثر الروائي الأمريكي الواضح بادب "البيرتو مورافيا" و"ستيفن كينغ" و"فيليب روث" صاحب "إرث" عندما صور هذا الأخير والده في الحمام وقد خلع ثيابه ليغرق في قاذورات غائطه حتى الموت...

### "أولييفيه تود" وبصمة العصر

كيف استطاع "أولييفيه تود" سرد مذكراته دون استخدام النقطة أو الفاصلة مرة واحدة على امتداد 600 صفحة من القطع المتوسط؟!

و"تود" روائي فرنسي وصحفي معروف اعتمد ما يدعوه "أسلوب الرشاش" لتسجيل شهادته حول القرن العشرين.. وهو أسلوب مدرج بالحوار التلغرافي وبالمزدوجتين وفعل "الحاضر" بالصيغة الدلالية... عمل في "البي بي سي" لسنوات طويلة إلى جانب كتابته في مجلتي "الأكسبريس" و"النو菲ل أوسيرفاتور" الفرنسيتين.. ثم انتقل من مراسل في الجبهة الخارجية خلال الحرب العالمية الثانية إلى كواليس هيئة تحرير مجلة خاصة بتلك المرحلة أسسها "أولييفية تود"، وشاركه في الكتابة فوق صفحاتها كل من: "جان بول سارتر" و"كامو" ومارلو... وعنوان تلك المذكرات التي تجمع بين السيرة والذكريات: "بطاقة هوية" صدرت عن دار "بلون" الفرنسية في تشرين الأول 2005 (كما نقلت "الفيغارو الأدبي" بتاريخ 20/10/2005).. ويتوقف "أولييفيه تود" برهة عند والدته البريطانية المنشأ، ووالدته المهاجرى النمساوي الذى لم يعرفه قبل أن ينتمي "أولييفيه" للمقاومة ثم للصحافة الحرية، ليغدو مراسلاً عسكرياً في الهند الصينية عشية دخول القوات الأمريكية إلى فيتنام... وليتبع الأديب الفرنسي صاحب عشرات الروايات والكتب النقدية والدراسات الاعتراف بهواجس حروب عرفها ولا تزال تقض مضاجعه.. ألم يستشهد بعبارة مأثورة لـ "فولكنر" تقول: "الماضي لم يمت.. إنه لم يمر بعد"...

## قصص الغرب الاستهلاكي

"ماشيو نيللي" أستاذ جامعي بريطاني يبلغ الأربعين... عُرف كقاص من رعيل مطلع الألفية الجديدة... نشر في تشرين الأول الماضي مجموعة قصصية عنوانها: "جرائم صغيرة في عصر رخوي" صدرت عن دار "بيلغون" الباريسية قبل أيام.. قام بترجمتها عن اللغة الإنكليزية إلى الفرنسية "جورج ميشيل ساروت" .. تكشف مجموعة "نيللي" مثالب مجتمع يعاني من أزمات وجودانية ووجودية بعد أن أوصله الفجور والسبق إلى هاوية التخمة والانهيار... فها هو أحد أبطال "جرائم صغيرة في عصر رخوي" يستعد لبيع والدته ووالده من أجل حفنة من الجنسيات الإسترلينية.. كذلك الأمر، بالنسبة للشخصيات الأخرى وتنتمي لفئة البرجوازية الصغيرة... يسعى هؤلاء الأبطال من كوادر الوظائف الإدارية في بريطانيا لتحقيق المجد والثروة بأية وسيلة كانت... "بيتر بيلهام" إحدى الشخصيات المحورية في تلك المجموعة - محام يفتقد للطموح لم يعرف السعادة التي يحلم بها في حياته رغم زواجه المتراجح بين النجاح والفشل.. في صباح أحد الأيام يسمع رنة هاتفه الخلوي.. وقبل أن يجيب أن اسمه ليس "لاري" وإنما "بيتر" يجد أمامه وظيفة مغربية تعرض عليه.. فينجرف للعمل كمسائق ينقل الممنوعات إلى جهة لا يعلم عنها شيئاً.. يستلم تلك البضائع في سيارته ويوصلها إلى العنوان المطلوب دون تردد أو طرح أسئلة.. لتدفق الأموال عليه دون أن يعلم مصدرها... يصبح ثريا رغم الاذداء الذي يشعر به تجاه عمله هذا.. كذلك الأمر بالنسبة لراهقين هما "بن" وتانيا" عقدا العزم على القيام ببرحلة إلى الصين.. يلتقي هذا الثنائي العديم الخبرة بحفنة من الأشرار خلال رحلتهما بالقطار إلى جنوب شرق آسيا.. ليعيش "بن" وتانيا" في جحيم السعي لسرقةهما واحتقارهما وابتزازهما وما شابه.. ليتابع الأديب والقاص البريطاني "ماشيو نيللي" بحثه عن الجوانب المظلمة في حياة شخصياته وكيفية غرق المجتمعات الغربية في مستنقع "فجور المال" ..

## أكثر الملاحم حداة "جلجامش"....

هكذا وصفها الباحث والأديب البريطاني "ستيفن ميشيل" في كتابه الحدث: "جلجامش". الصادر عن دار "بروفايل بوكس" مطلع تشرين الأول

2005 - تنبع حداثتها من الشحنة العاطفية التي تحملها ومن تداخل نزاعتي الخير والشر في أحداثها.. سبقت ملحمة "جلجامش" نظيرتها "إلياده هوميروس" بـألف سنة.. تم تدوينها في بلاد الرافدين خلال الألفية الثانية ق.م في [١١] لوحًا صلصاليًا.. لم تكتشف تلك الملحمة إلا عام 1853 بين أنقاض حاضرة "نينيوى" .. ولم ينكب على ترجمتها إلا مطلع القرن العشرين ويشكل جزئي... وتروي الملحمة قصة أول بطل في الأدب العالمي وهو "جلجامش" ملك "أوروك" الذي اكتشف أن الصداقة هي التي تستطيع حمل السلام إلى المدينة وأن الحكمة تكمن في التخلص عن الحقد والحسد والأناانية... أعطت ملحمة "جلجامش" الكلام لثلاثي أضواء الحياة: الحب والأمل والبحث عن الخلود في أعماق الذات البشرية قبل كل شيء... ويقدم "ستيفن ميتتشل" للملحمة بفصل طويل يشرح خلفيتها ومراحل تطور كتابتها وعنوانها الفرعية والأماكن التي تتوقف عندها و...

### البحث عن "فاطمة" فلسطين

لم يكن يتجاوز عمر الأديبة الفلسطينية "غادة كريم" تسعة سنوات عام النكبة 1948 يومها غادرت أسرتها البرجوازية الفلسطينية أرض الجدود لتحط في جزيرة الضباب... حصلت هناك على الجنسية البريطانية فعلى شهادة في الطب البشري لتنصرف من ثم إلى النضال السياسي.. ها هي تنشر مؤخرًا سيرتها الذاتية عند دار "لابور وفيديس" اللندنية باللغة الإنكليزية لتسلط الأضواء على الصراع العربي الإسرائيلي عبر محطات من حياة أسرتها وأصدقائها الذين عاشوا النكبة بأبعادها الإنسانية.. وتتوقف "غادة كريم" عند المستجدات على الساحة الفلسطينية في الستينيات من القرن العشرين وكيفية تواصل أسرتها مع الأحداث الجارية في المنطقة العربية.. لتغدو مطلع السبعينيات من أنشط أنصار القضية الفلسطينية في بلاد المهاجر والاغتراب.. وتحمل روایتها الحدث عنوان: "البحث عن فاطمة" وتعبر من الروايات الناطقة ببيان حال المغتربين الفلسطينيين في أوروبا وببلاد المهاجر...

## الرواية البريطانية بين يدي "سميث"

رغم انحدارها من أرومة أنغلو جامايكية إلا أنها حولت إلى نجمة الموسم الأدبي منذ مطلع الألفية الجديدة... اسمها "زادي سميث" وتبعد اليوم سن الثلاثين.. تربعت مؤخرا على عرش الرواية البريطانية بعد أن كان حكرا على أقلام ذكرورية بيضاء.. نشرت "زادي" السمراء عام 2001 أول رواية لها وعنوانها: "ابتسامات الذئب" لتحقيق لها المجد والشهرة... تلتها مطلع عام 2005 رواية ثانية هي: "رجل الأتوغراف" وتتوقف عند محطات من حياة حسنة من الأصدقاء يجمعون تواقيع وأغراض المشاهير الشخصية أمثال: "جورج ساندرز" و"شون كونري" (جيمس بوند السابق) و"كيتي إلكسندر" نجمة الخمسينيات من القرن العشرين وأسطوانات "فرانك سيناترا" مطرب وفتى هوليوود. تتدخل أحداث الرواية وتشابك لارتباطها بواقع تعشه عصبة تتبع أسواق بيع تلك الأغراض في المزادات العلنية - يصل عدد هؤلاء إلى أكثر من مليون في دول الشمال... وكانت مجلة "غرانتا" الأدبية قد أدرجت اسم "زادي" على رأس قائمة عشرين روائية بريطانية سيكتب لها النجاح في المستقبل القريب.. و"سميث" من مواليد لندن 1915 حصدت عدة جوائز أدبية ولم تكن تبلغ سن الخامسة والعشرين تأثرت "زادي" بأسلوب "فلاديمير نابوكوف" صاحب "لوليتا" .. وبتهما النقاد باستخدام رموز كثيرة في رواياتها تعود لموسيقية معاصرة وعنوانين أفلام شهيرة وصولاً إلى برامج تلفزيونية وكتب حققت مبيعات ضخمة... لكنها تجيب أن أبطالها منغمسون في روح عصرهم: عصر الإنترنэт والفيديو والتلفاز.. رغم أنها ترغب في روايتها القادمة - وتجري أحداثها في الولايات المتحدة الأمريكية الاستثنas بالرواية الكلاسيكية كما كتبتها "فرجينيا وولف" وكما أرادها "فرانز كافكا" ...

## "آتود": الأوديسة جوهرة الملاحم..

أعادت الروائية الكندية المتوجة: "مارغريت آتود" كتابة أوديسة "هوميروس" من وجهة نظر "بينولوبية" زوجة "عوليس" بطل تلك الملحمة.. لتبدأ من عقد "بينولوبية" الفتاة الأرستقراطية قرأنها في سن 15 على نبيل من الجوار يكبرها سنوات ويحملها إلى أراضيه الشاسعة لتعيش إلى جانب

والديه ومربيته العجوز التي تشرف على إدارة أمور المنزل.. لكن العروس سرعان ما تصاب بالملل والأسأم خلال انتظارها صدقة زوجها من رحلات الصيد الطويلة.. وعندما ترزق "بينولوبية" بولد ذكر يغادر زوجها المنزل للمشاركة في الحرب... هكذا أعادت "مارغريت أتوود" كتابة الأوديسة لكنها لم تجعل "أولييس" أو أوديسيوس بطل روایتها (وعنوانها: "أوديسية بينولوبية") وإنما زوجته التي لم تقترب إثم الزنى أو الخيانة وإنما حافظت على سمعتها نقية طاهرة.. فقد عمدت إلى المماطلة والتسويف حين طلب منها نبلاء مملكة "إيتاكا" اختيار زوج جديد لها بعد اختفاء "أولييس"... فاستخدمت حيلة نسخ كفن تحميها نهاراً وتفكيك خيوطه ليلاً بالتعاون مع خادماتها.. وكانت تدفعهن الزوجة الوفية لتلبية رغبات النبلاء الطامعين بجمالها وبالعرش.. واللواتي عمد "أولييس" ونجله "تيليماك" على شنتون فوق مركبه برفقة هؤلاء الذين راودوا "بينولوبية" على نفسها.. وكانت تلك الأحداث التي خصها "هوميروس" بعده أبيات هي التي دفعت الروائية الكندية لسرد قصة "بينولوبية" بأسلوب عصري.. وهو ما دفع إحدى دور النشر الأمريكية لتوكيل حضنة من الروائيين الكبار بإعادة كتابة "الأعمال الميثولوجية العالمية" بحيث يتحمس الجيل الجديد من القراء لمطالعة تلك الروائع التي ظلت مقتصرة على المهتمين والدارسين والأكاديميين ليس إلا....

### "غونترغراس" في سيرته الذاتية...

وجد الأديب الألماني "غونترغراس" صعوبة في كتابة سيرته الذاتية كما يقول في مقدمتها. وذلك رغم حصوله على جائزة نobel للأدب عام 1999 ... و"غراس" من مواليد "دانترزبورغ" لعام 1926 ومن أشد المعارضين للحرب الأمريكية على العراق... ومن المناهضين لمفهوم الليبرالية الذي يشغل كاهل العمال والفلاحين.. وقف منذ عام 1957 ضد سياسة "كونراد ايدنهاور" يسانده أدباء ألمان أصحاب النزعة التقديمية من أمثال: "الفريد اندرسون" و"هنريخ بول" و"آرنو شميد" آنذاك ثم "مايكيل كامبولر" و"إيفاميناس" و"جولي زيه" (من جيل الشباب) - يتبع "غونترغراس" في سيرته الذاتية تصوير محطات نضاله الاجتماعي والفكري وقد اختار الوقوف إلى جانب

الضحايا والقهرىين من شعبه. وتمسح سيرته الذاتية السنوات الممتدة بين العامين 1939 و1950 لتحفظ في باريس عندما بدأ كتابة روايته "الطبل"... تنطلق من "دانترىغ" (غدانس في بولونيا) عندما لم يتجاوز عمر "غونتير" سن 12 عاماً... ففي حي "كاشوبى" الفقير ترعرع هذا الكاثوليكى وشكلت طائفته أقلية في ألمانيا النازية.. عاشت أسرة "غراس" الخوف من الحرب ومن موت طفلها البالغ آنذاك 17 عاماً.. عرف "غونتر" الجوع قبل أن يحصل الشهرة عام 1959 عندما نشر "الطبل" تلتها "سنوات الكلب" و"نداء الضيق"...

### الأدب الإفريقي باللغة الإيطالية..

لأول مرة في تاريخ الأدب الإيطالية تختص دار للطباعة والنشر ولدت في "تورينو" عام 2003 بترجمة ونشر أدب القارة السمراء....

تدبر هذه الدار المترجمة والأدبية الإيطالية "غايا أما دوتتشي" 33 عاماً - واسم الدار منشورات "إيبوشى" راحت تشق طريقها في بلد يضم خمسة آلاف دار للطباعة والنشر... وقد انكب "اما دوتتشي" على ترجمة قامات الأدب الإفريقي عن اللغة الفرنسية أمثال "كاليكتى بيلابا" صاحبة رواية: "الشرف الضائع" .. وهي أدبية من الكاميرون حصلت عام 1996 على الجائزة الكبرى للرواية التي تمنحها الأكاديمية الفرنسية تلتها رواية الشاعر والDRAMATOURGI الجزائري محمد ديوب: "الحرير" ... وعدة أعمال لكل من "رشيد بوجدرة" وكاتب ياسين" و"سوني لا بوتانسي" (من الكونغو) و"ايما نوبل دونفالا" (من ساحل العاج) و"أحمد وكروما" (من السنغال)... وقد دشنت الدار مؤخراً فرعاً خاصاً بأدباء إفريقيات الاستوائية الفرانكوفونية يحمل عنوان: "توغونا" (أي منزل الكلام" بلغة "الدونغو" المنتشرة في تلك المنطقة)....

### محاولة أخرى

إنها امرأة شابة يكتب لها النجاح في كل مشروع تقدم عليه باستثناء الحب... تسترجع يوماً ماضيها على غرار مجرم يعود إلى مكان جريمته لمعرفة ماذا؟

تكشف لنا مخاوفها من النجاح المهني ومن طفولة معباءة بأسرار أسرتها وأكاذيب أفراد تلك العائلة.. في باريس ولدت "روز" لتعري خلقيّة مجتمع متعدد الأطينيات على طريقة "هيتشكوك" حيث يتخبط كل من "ليوبولد" و"إيفا" و"توماس" و"موريس" وسواهم من معارفها... وتحمل الرواية عنوان: "محاولة أخرى" للصحيفة والأدبية الفرنسية "جاكلين ريمي" وصدرت عن دار "لاتيس" صيف 2005.. "ريمي" هي محررة رئيسة تعمل في مجلة الأكسبريس الباريسية تحترف كتابة القصة القصيرة والرواية البوليسية و....

### ضفاف نهر "أورهيد" ..

إنها قصة عائلة نازحة في البلقان.. يرويها الروائي اللبناني "ليوان ستاروفا" عنوانها: "ضفاف المنفى" ترجمها عن اللغة المقدونية إلى الفرنسية "كليمان ديكارييفو" ووضع لها مقدمة "ادغار موران" لتنشرها دار "لوب" مؤخرًا.. و"ليوان ستاروفا" صاحب روايّة: "زمن العنزات" و"كتاب أبي" ... و... ولد في ألبانيا عشية الحرب العالمية الثانية لتهاجر أسرته إلى مقدونية على الضفة الأخرى لنهر "أورهيد" ... أصبح أدبياً طبقت سمعته الأفاق منذ ربع قرن ونيف... تتمحور روايات "ستاروفا" حول الاقتحام من الجذور على الطريقة الفلسطينية - البلقانية وتمسّك الذكرة بالأرض ومفاتيح المنزل المهجور وأحلام العودة التي تداعب مخيّلة الكبار والصغار... ففي روايته الجديدة "ضفاف المنفى" لا يزال رب الأسرة الذي درس الفقه في إسطنبول يحتفظ بكتبه ونجح في حملها معه إلى مقدونية.. وهاهي الأسرة تنتقل للعيش في يوغوسلافيا أيام "تيتو" فيلجلأا الأب إلى كتبه لتعليم أولاده الصغار حين بدأ الرواи (الكاتب) يحلم برركوب القطار والسفر... كان هذا القطار يغص بالركاب وهم يتوجهون إلى مقصوراتهم خلال رحلتهم إلى إسطنبول.. وفي أحد الأيام يركب الرواي قطارا آخر متوجها إلى باريس.. ليصبح "ليوان" ستاروفا مدرسا للأدب الفرنسي وأديباً ذائع الصيت بعيد انتخابه عام 2005 عضواً في أكاديمية الفنون والعلوم المقدونية وتلك هي المرة الأولى التي يصل فيها مواطن ألباني إلى عضوية هذه الأكاديمية....

## "أديل وبائعة الخردة"

إنها رواية فريسكية لعالم الكاريبي في القرن التاسع عشر.. بطلتها "أديل" الابنة الثانية للأديب الفرنسي "فيكتور هوغو" ... عنوانها: "أديل وبائعة الخردة" كتبها "رافائيل كونفيان" ونشرتها دار مطبع "ميركوردوفرانس" مطلع تشرين الثاني 2005 ... يسرد الكاتب من خلالها قصة تعلق "أديل". بملازم يدعى "الفريد بانسون" التقت به خلال وجودها إلى جانب والدها "هوغو" في منفاه "الجزر الأنجلونورماندية" - يرحل الملازم إلى كندا فتسافر "أديل" للبحث عنه في هاليفاكس الكندية ومن ثم في باربادوس حيث تستضيفها إحدى بائعتات الخردة في تلك الجزيرة وتدعى "سيلين أفاليزيم" ترافق البائعة السمراء صديقتها "أديل" البيضاء البشرة والمفتربة في الكاريبي خلال رحلتها إلى أرخبيل الأنتيل لينتهي المطاف بالنسبة لـ "أديل" في فرنسا قرب والدها .. وقد فشلت تلك العاشقة اليائسة في العثور على حبيبها الذي هجرها ... فتصاب بخيبة أمل ومن ثم الجنون رغم رعاية بائعة الخردة لها ... ليكتشف القارئ عالم حوض الكاريبي بمعاناته وتناقضاته وتنافس المستعمرات على ثرواته ...

## عودة "ديكنز" ...

ما أن حط فيلم "أوليفر توبيست" فوق شاشات الصالات العالمية في تشرين الأول عام 2005 حتى كانت عشرات من أعمال صاحبه تملأ واجهات المكتبات الأوروبية والأمريكية ....

وهاهي السيرة الذاتية للأديب البريطاني الكبير "شارلز ديكنز" تكتبها بأسلوب حديث ومعاصر "ماري أود موراي" وتحظى باعجاب النقاد ... تتوجه من خلالها للناشئة والراهقين ... و"ديكنز" كما هو معروف روائي واقعي ولد في "لاندبورت" 1812 وتوفي 1870 يستخدم السخرية والنقد في أعماله لإدانة الرياء والخبث واستغلال المجتمع للطفولة والمعذبين والمحروميين ... وفئة الفقراء التي نبذتها طبقتا البرجوازية والنبلاء في بريطانيا من أبرز رواياته: مغامرات السيد بيكونيك و"ديفيد كوبرفيلد" .. و"نيقولاس نيكلبي" و"أوليفر توبيست" ...

أما سيرة الشاعر والأديب الأمريكي "إدغار آلن بو" فقد تحولت إلى فيلم سينمائي ينتجه نجم هوليوود "سيلفرسترن ستالونى" بطل فيلم "رامبو" الشهير. كتب سيناريو هذه السيرة "ستالونى" ويؤدي دور البطولة الممثل "روبير داوني جونيور" ..

### الرواية التوثيقية الحديثة..

لأن لكل رواية قصة مأساوية جاءت رائعة "ماري فيو شوفيه": "حب وجتون" لتؤرخ لأصعب المراحل في حياة شعب هايتي.. ففي الستينيات من القرن العشرين كانت "هايتي" تخضع لحكم "دوفالييه" ولقبه "بابا دوك" الذي جعل بلاده أفقير دولة في العالم حسب ترتيب الأمم المتحدة... دولة تكرس التمييز العنصري بأبشع صوره.. فهاهي "كلير" الفتاة العانس تعاني الأمرين لأن لون بشرتها يميل إلى لون الليل في حين تعرف صديقاتها ذوات البشرة الأكثـر بياضـاً رغـد العـيش.. تنـصرف "كلـير" لـتسـجل مـلاحـظـاتـها حول المجتمع بمـختلف فـئـاته وـلـأنـها تـجاـوزـت مرـحلة العـشقـ والـوقـوعـ فيـ الحـبـ. بـاتـتـ كلـيرـ تـنـظـرـ إـلـىـ الخـيـانـةـ الزـوـجـيـةـ وـالـجـبـنـ وـالـخـزـيـ بـمـنـظـارـ جـدـيدـ إـلـىـ جـانـبـ مـماـرسـاتـ الطـبـقـةـ الـبـرـجـواـزـيـةـ الـهـايـيـةـ منـ تـجـارـ إـلـىـ أـطـلـاءـ وـمـوـظـفـينـ وـصـوـلاـ إـلـىـ رـجـالـ الدـيـنـ الـكـاثـوـلـيـكـيـ.. طـبـقـةـ مـيـسـوـرـةـ تـرـصـ صـنـوفـهـاـ خـوـفاـ منـ الـوـقـوعـ فيـ هـاوـيـةـ الـفـاقـةـ وـالـفـقـرـ وـالـجـوـعـ.. وـتـعـمـلـ الـأـدـيـبـ الـهـايـيـةـ الـيـوـمـ فيـ الـوـلـاـيـاتـ الـمـتـحـدـةـ حـيـثـ تـقـيمـ معـ أـسـرـتـهاـ -ـ فيـ حـقـلـ الـتـدـرـيـسـ وـكـتـابـةـ الروـاـيـةـ.....

### "دانـيـكـ" عـلـىـ خـطـىـ "سيـلـينـ" ..

إنه من جيل الأدباء الشباب في كندا... نشر عدة روايات ناطقة باللغة الفرنسية آخرها رائعته "أمـيرـيـكانـ بلاـكـ بوـكـسـ؟ـ الجـزـءـ الـأخـيـرـ منـ ثـلـاثـيـةـ "مسـرـحـ الـعـمـلـيـاتـ" ..ـ إـنـهـ "مورـيسـ دـانـيـكـ"ـ وـتـظـهـرـ فيـ شـبـاطـ 2006ـ روـاـيـةـ "أمـيرـيـكانـ بلاـكـ بوـكـسـ"ـ لـتـشـكـلـ خـبـطـةـ عـلـىـ صـعـيدـ الـروـاـيـةـ الوـثـائقـيةـ الـبـولـيـسـيـةـ عـنـ دـارـ "الـبـانـ مـيـشـيلـ"ـ الـبـارـيـسـيـةـ..ـ وـذـلـكـ بـعـدـ أـنـ حـطـمـتـ سـابـقـتـهاـ:ـ "كـوـزـمـوسـ إـنـكـورـيـورـتـشـينـ"ـ أـرـقـامـ الـمـيـعـاتـ فيـ كـنـداـ حـيـثـ يـقـيمـ "دانـيـكـ"ـ...ـ وـيـشـبـهـ النـقـادـ بـالـأـدـبـ الـفـرـنـسـيـ "ـ سـيـلـينـ"ـ صـاحـبـ "ـ نـهـاـيـةـ الـلـيـلـ"ـ الـتـيـ تـسـرـدـ

أحداثها مشاركته في الحرب العالمية الأولى.. أما "كوزموس إينك" فتسلط الضوء على قاتل محترف يصل إلى مدينة وفي جعبته مهمة تصفيية عمدتها.. وينجح لأن للعمدة أعداء في صفوف الفنانين والأدباء وحتى في الأوساط الدينية الكاثوليكية.. وينتمي "دانتيك" لهذا الوسط الديني...

### الحياة العاطفية لـ "شكسبير"...

هناك ركن خفي وغامض في حياة "ويليام شكسبير" .. هذا ما توصل إليه "ويليام" بويد الناقد والأديب البريطاني مؤخراً .. وهو ركن حياته العاطفية .. عبرت عنها قصائده التي تتالف من 14 بيتاً ونشرت مجموعة منها عام 1609 قبل أن تطبع كاملة عام 1616 سبع سنوات قبل وفاة "ويليام" الكبير .. وتتألف تلك القصائد التي أعيدت طباعتها مطلع تشرين الثاني 2005 من 154 قصيدة ويتوجه بها "شكسبير" إلى السيد WH واللidiي السوداوية .. ويشجع "شكسبير" في القصائد السبع عشرة الأولى السيد WH على الزواج في حين يعبر عن كراهيته لللidiي المذكورة .. وكان الدراما التورجي البريطاني الكبير "شكسبير" عندما كتب تلك القصائد في سن الثلاثين ... واستمر في تسجيلها على لسان WH واللidiي السوداوية حتى سن الأربعين .. وكان حب شكسبير لزوجته الغنية "آن هاتواي" قد فقد بريقه مع سطوع نجمة "شكسبير" في سماء أوروبا .. كتب قبل تلك المرحلة: "هاملت" عام 1600 ليقع في غرام "ميري فيتون السيدة" "الأرستقراطية" .. ثم "إيميليا لانيبيه" وربما تكون إحداهن اللidiي السوداوية .. أما السيد WH فيرجح وليام بويد" اسم شريك "شكسبير" في التجارة المدعو: "جورج ويلكينز" ...

### التعاون اللوجستي بين هوليوود والبيت الأبيض في كتاب

إنه قنبلة هذا الموسم.. فجرها صاحبه "جان ميشيل فالانتان" في الأوساط الثقافية الأطلسية عندما صدر كتابه تحت عنوان "هوليوود.. البتاغون وواشنطن" عن دار "أوتريمان" مؤخراً .. ويصور تداخل المصالح بين هوليوود والبيت الأبيض والعلاقة الخاصة بين "روز فيلت" وديناصورات الإنتاج

السينمائي في بلاد التعم سام أمثال "كابدا" و"فورد" .. وذلك منذ عام 1942 .. الم يتطلب "روزفيلت" من هؤلاء أفلاماً تخدم سياسة واشنطن؟! ومن

أشهر أفلام تلك المرحلة: "اليوم الأطول" لعام 1962 ويصور الحرب العالمية الثانية من وجنه نظر البتاغون.. أما حرب فيتنام فلم تلق تأييداً شعبياً أيام "ليندون جونسون" لذلك ظلت استوديوهات هوليوود صامتة حتى أ. فيلم "القيمة الآن" للمخرج الأمريكي المنحدر من جذور إيطالية "فرانسيس فورد كوبولا" .. وما أن وصل رونالد ريغان إلى البيت الأبيض حتى كان هاجس عسكرة الفضاء وراء نزول: "ثلاثة أيام للكوندور" عام 1975 للخرج "سيدي بولاك" .. و"رحلة إلى أعماق الجحيم" عام 1978 لصاحبه "مايكيل شمينو" .. ويجسد الفيلمان شعور المواطن الأمريكي بالعدمية والعبثية وقد صدمته حرب فيتنام .. تخللت تلك المرحلة نزول الجزء الأول من "حرب النجوم" إلى الصالات عام 1977 تلتها توجيهات البتاغون لتطوير أسلحة القوات الأمريكية لتخبط مجموعة من تلك القوات كما تورد وثائق "فالانتان" في دورات تدريبية داخل استوديوهات هوليوود حيث يخضع الجنود الأمريكيون لتمارين تحريكم الأبعاد الثلاثة على صعيد الأسلحة الإلكترونية التي ولدت داخل تلك الاستوديوهات .. وتم خصت تلك المرحلة عن "يوم الاستقلال" وهو فيلم أنتجته هوليوود عام 1995 ويصور تدمير نيويورك وخطف حاكِم البيت الأبيض... وسرعان ما جاءت أحداث 11/9/2001 ونَزَّلَ حفنة من الممثلين المتعاونين مع السي آي آيه إلى بغداد بعيد احتلالها من قبل القوات الأمريكية على غرار "شون بين" ... للترويج لهذا الغزو ولصداقية البيت الأبيض .. ولويكتشف القارئ أن هوليوود لم تعمل يوماً بمعزل عن البوليس الفيديريالي FBI أو الاستخبارات الأمريكية C.I.A والبتاغون..

### "براتينباخ" يستذكر جذوره...

ولد "براتين براتينباخ" عام 1939 في "بونيفال" مقاطعة "الكام" في جنوب أفريقيا.. ليغدو أشهر الشعراء والروائيين المناهضين للأبارtheid أيام حكومة "إيان سميث" البرتورية.. ما إن تزوج من فرنسية تنحدر من أرومة فيتنامية حتى يطرد الأديب من بلاده بأمر من محاكم التمييز العنصري

التي تحرم اقتران البيض بالملونين.. استقر به المقام في باريس مطلع السبعينيات من القرن وفي منتصف السبعينيات عاد متخفيا إلى جنوب أفريقية ليتم إلقاء القبض عليه وسجنه سبع سنوات... ولا عجب أن تتأثر أعماله التشكيلية والأدبية بمعاناته تلك... وهما هو اليوم يعيش منتقلًا بين "داسكار" و"باريس" و"نيويورك" حيث يعمل في حقل التدريس الجامعي بعد أن فضح في مؤلفاته الممارسات التعسفية لمعتقلات الموت في جنوب أفريقية... ومن أبرز تلك الأعمال "اعترافات صادقة لإرهابي أممك" الذائعة الصيت "والقلب الكلب" روايته الأحدث التي نشرتها داراكـت سود الفرنسيـة مؤخرًا تجمع بين السيرة والمذكرات.. يسرد "براتينباخ" فوق صفحاتها مراحل من طفولته وانتفاء أسرته "للبوير" المهاجريـن البيـض الذين استوطـنوا جنوب أفريقـية في القرن التاسع عشر وتـكلـموا لـغـةـ الـأـفـرـيـكاـنـيـرـ وهي خليطـ منـ اللـغـتـيـنـ الهـولـنـدـيـةـ والإـنـكـلـيـزـيـةـ.. ولـمـاـ عـرـفـ المـنـفـىـ والـاغـرـابـ القـسـريـ!!... ويـتـوـقـفـ مليـاـ عـنـ روـابـطـ ظـلتـ قـائـمةـ بيـنـ وـبـيـنـ رـفـاقـ لـهـ مـنـ الـأـدـبـاءـ الزـنـوجـ الـذـيـنـ سـانـدـوـدـ فيـ تـأـسـيـسـ مـنـظـمـةـ الـمـقاـومـةـ الـوطـنـيـةـ السـرـيـةـ "أـوـ خـيـلاـ"ـ وـيـنـتـمـيـ إـلـيـهاـ "نـيـلسـونـ مـانـديـلاـ"ـ الزـعـيمـ الـجنـوبـ أـفـرـيـقيـ الـذـيـ قـبـعـ فيـ سـجـونـ بـرـيـتوـرـيـاـ العـنـصـرـيـةـ 27ـ عـامـاـ.. وـيـصـفـ "برـاتـينـباـخـ"ـ بـيـنـ كـتـابـ الـرـوـاـيـةـ الـوـثـائـقـيـةـ فيـ آـدـابـ جـنـوبـ أـفـرـيـقـيـةـ..

### الرواية التاريخية في إيطاليا...

تنـشـرـ دـارـ "بيـلـفـونـ"ـ روـاـيـةـ تـجـمـعـ بـيـنـ الـوـثـائـقـيـةـ وـالتـارـيـخـ عنـوانـهاـ: "ليـفيـاـغرـانـديـ"ـ تـأـلـيفـ "تـيرـيزـ رـيـفـايـ"ـ.. وـالـأـدـبـيـةـ "ريـفـايـ"ـ منـ موـالـيدـ بـارـيسـ 1965ـ تـعـمـلـ فيـ مـجـالـ التـرـجـمـةـ منـ وـالـلـغـةـ الإـيـطـالـيـةـ إـلـىـ جـانـبـ كـتـابـةـ الـرـوـاـيـةـ.. صـدـرـتـ لـهـ: "ظلـ اـمـرـأـ"ـ عـامـ 1988ـ... وـ"فالـنتـينـ"ـ أوـ "زـمـنـ الـودـاعـ"ـ 2002ـ. تـسـرـدـ لـنـاـ فيـ روـاـيـةـ الـجـدـيـدةـ "ليـفيـاـ غـرـانـديـ"ـ الـقـصـةـ الـحـقـيقـيـةـ لـأـحـدـ نـجـمـاتـ مـدـيـنـةـ الـبـنـدـقـيـةـ وـتـدـعـيـ "ليـفيـاـ"ـ وـالـتـيـ وـرـثـتـ إـمـبراـطـوريـةـ صـنـاعـةـ الـزـجاجـ وـصـنـاعـتـهـ يـدوـيـاـ فيـ جـزـيرـةـ "مورـانـوـ"ـ ذاتـ السـمـعـةـ الـمـعـرـوفـةـ... وـرـشـةـ لـنـفـخـ الـزـجاجـ وـصـنـاعـتـهـ يـدوـيـاـ فيـ جـزـيرـةـ "مورـانـوـ"ـ ذاتـ السـمـعـةـ الـمـعـرـوفـةـ... يـعودـ تـارـيـخـ تـأـسـيـسـهـ لـمـصـنـعـهـ هـذـاـ إـلـىـ الـقـرـنـ الـخـامـسـ عـشـرـ... وـتـتـوارـثـ الـأـسـرـةـ أـسـرـارـ صـنـعـ نـوـعـ مـنـ الـزـجاجـيـاتـ يـعـكـسـ الضـوءـ وـالـنـارـ عـلـىـ غـرـارـ الـمـرـايـاـ.. تـفـشـلـ

عشرات المحاولات لسرقة العادلة الكيميائية لهذا النوع... لتسلط أحداث هذا العمل الروائي الأضواء على الساعات الأخيرة لسقوط إمبراطورية البندقية والتنافس المحموم بين الصناعات الزجاجية في كل من "بوهيميا" و"بريطانيا" و"مورانو". (البندقية).. وتكتسب هذه الرواية الشعبية أهمية لعودتها إلى أرشيف تاريخ البندقية الخاص بصناعة الزجاج في جزرها الذاكرة الصيغ....

وتتوقف الروائية "تيريزا ريفاي" عند دور مدارس التشكيل في "البندقية" قبل خمسين سنة من الآن....



كلمة أخيرة

## شرف الموضوع!

مدير التحرير

بقدر ما تبدو الموضوعات التي يمكن أن يتناولها الأديب وفييرة، بقدر ما يجدر بأي أديب أن تكون ملادته ميزة عدم التكرار، أو فرادة اختيار زاوية المعالجة أو منحاها، أو الأسلوب الذي تقدم عبره إلى المتلقى.. الذي تعود إليه مسألة الاقتناع أو القبول أو الاستمتعان أو الرضى..

لكن كثيراً من الأدباء يعتمدون على "شرف الموضوع" سبيلاً إلى الإقدام على "الفعل" الأدبي، دون اهتمام بما كتب أو يكتب حوله، ودون كبير مسؤولية، ولا سيما إذا ما كان التناول يتعلق بعرض أو دراسة أو ترجمة أو حتى كتابة "ابداعية" .. إذ لا شك بأن هناك استسهالاً للأمر، باعتبار أن مجرد كون المادة تدور حول موضوع متفق على أهميته من حيث الوطنية أو القومية أو الأخلاق أو الولاء أو الانتماء أو الإيمان..

أو تتعلق بعلم له رصيد مهم لدى القراء.. فهي تحمل جواز عبورها إلى أي منبر إعلامي، ويترکار هذا الأمر يكرس "الفاعل" أديباً "مشهوراً" ومقبولاً بل مطلوباً!!

وهذه مسألة سائدة وخطيرة ومعقدة، وتحتاج إلى جهود كبيرة لتوصيفها ومواجهتها؛ إذ أن الاتهامات ستنهال . ربما . على القصد من وراء هذه المواجهة، دون اهتمام بالموقف الفني النقدي الذي يفترض على أي مشتغل جدي مهموم بالأدب والإبداع أن يتبنّاه.

وتزداد المسؤولية حين تكون المادة مترجمة، باعتبار أن المطلعين على الموضوع بلغته الأصلية يمكن أن يكونوا نادرين ، إضافة إلى متابعي ما كتب أو ترجم حوله، وبالتالي يقدم الكثيرون على القيام بترجمة مادة بحجة أنها

ميالة إلى قضايانا، أو قريبة من أفكارنا، أو منسجمة مع مشاعرنا، أو تتحدث عن شخصية معروفة، أو قضية تشير إلى تاريخنا أو واقعنا بشيء من الاستحسان، أو أنها تبدو راهنة أو جديدة على ما بين أيدينا من مطبوعات؛ ويتم هذا التناول أحياناً بسذاجة أو بدائية أو ضعف.

ولا تتوقف هذه المسألة على الأدب: بل تتعلق بمختلف الفنون؛ دون اعتبار للتمييز بين الموقف الذي يمكن أن يعبر عنه بأشكال أخرى، والأداء الفني الذي له شروطه وعناصره وأدواته.. وهي لا تبدأ من الأغنية "الوطنية"، ولا تنتهي عند قصيدة المديح أو الرثاء أو أدب المناسبة بشكل عام.. دون أن يعني هذا بأي حال عدم مقاربة هذه الموضوعات؛ بل هو حافز إلى تجوييد هذه المقاربة وتحصينها، واعطائها ما تستحق من جهد وفن.

ولا بأس من التأكيد على أن محاولة تعليم مثل هذا "النشاط" من "فن" ساذج أو مشوه أو قاصر تفسد الغاية "النبيلة" من ورائه، فيما إذا كانت كذلك، وتزوج أساليب معوجة، يخشى أن تصبح بتكاتفها وامتدادها و"قامات" متبنّيها مقومات ومعايير لتصنيف المبدعين، وهنا الطامة الكبرى.. ولنست الترجمة بعيدة عن مثل هذا الاحتمال، ولا سيما إذا ما كان العمل يتعلق بما أو من له صدى طيب لدى قراء العربية، أو "سوق" لدى المتلقين!!

إن شرف الموضوع لا يكفي، كما لا يكفي القصد الشريف، أو النية الحسنة لتقديم مادة أدبية مقنعة؛ ولابد من حامل مميز، وأدوات خبيرة، وجهد وهجس وغنى وتمثل... إضافة إلى الموهبة الأصلية؛ حينئذ يصح أن نقول عن مادة إنها مقنعة، وعن نشاط إنّه مقدر؛ وعن عمل إن فيه إضافة، وعن فعل إنه إنجاز..

دون أن نغفل عن أن المستويات تختلف، والدرجات تتعدد، والإمكانيات تتمايز، وتفرق النوايا.. لدى "المرسلين" كما لدى المتلقين، ويبقى الحكم للبيئة والثقافة والزمن..



# Foreign letters Number 125

## winter - 2006

### Contents

### Title the writer the translator

---

The worldly letters, N° 125, Winter of 2006, the 31 st year.

#### Contents

##### Title. Writer Translator.

- 1 – Editorial: Culture – exchange, not cultural invasion  
Abdul karim Nassif.

#### A – Studies

- 2 – Theory of western Romanticism A. s Demitri D.  
Noufa Lnayyouf.  
(Germany, England, France, Italy).
- 3 – Century of literature. Mary Gabriel slama Adnan  
Mahmoud.
- 4 – The circulationism.Fernand Halen D.Ziad Aouf
- 5 – The plot is bones of story Pam Conrad Nazek Damra.

#### B – Poetry

- 6 – Chosen poems of the modern finnish poetry Pu carplan  
Izziddin Mahmoud.
- 7 – From the modern turkish poetry Atta ole Behram Oglo  
Abdul Kader Abdelli.
- 8 – Amodern poet of India Spoze Serdar D. Nazir Al  
Athmah.
- 9 – Chosen Russian poems Anna Akhmatova. D. Thaer  
Zein iddin.

## **C - Story**

- 10 – The damn Arthur c. clark Samir Assaegh.  
11 – The Big Volodya and the Small Volodya Anton Chekhov Linda khalil.  
Small photodia  
12 – The lighter Hans Anderson Abdel Karim Nassif

## **D – Theatre**

- 13 – The countess Catheline W.B. yeats D. Saadiddin Kharfan.

## **E – Continuauces**

- 14 – Cultural news European news papers Hoda Antiba.  
15 – Last Word: Subject honour Ghassan Wannous.

# مجالد الادب العالمية العدد 125، شتاء 2006

## السنة الـ ١٤٣٧ والثلاثون

### المئوية

ر.م	العنوان	اسم الكاتب	اسم المترجم	ص
1	الافتتاحية	رئيس التحرير		7

### آ. الدراسات

13	د. نوفل ن يوسف	أ.س. دميريف	نظريّة الرومانسيّة الغربيّة (المانيا - إنكلترا - فرنسا - إيطاليا)	2
54	عدنان محمود محمد ساري - غابرييل	قرن من الأدب		3
74	د. زياد عز الدين عوف	فرنand هالين		4
83	نازك ضمرة	بام كونراد	الحكمة عظام القصة	5

### بـ . الشعر

93	عز الدين محمود	بو كاربلان	قصائد مختارة من الشعر الفنلندي الحديث	6
106	عبد القادر عبد اللي	أطا أول بهرام أوغلو	من الشعر التركي الحديث	7
115	د. نذير العظمة	سبود سردار	شاعر معاصر من الهند	8
131	د. ثائر زين الدين	آنا أخماتوفا	قصائد روسية مختارة	9

ر.م العنوان	اسم الكاتب	اسم المترجم	ص
<b>ج . ألقصة</b>			
143	آرثر سي. كلارك	سمير عبد الله الصانع	اللغة 10
146	أنطون تشيكوف	ليندا خليل	فولوديا الكبير وفولوديا الصغير 11
160	هاس أندرسون	عبد الكريم ناصيف	القداحة 12
<b>ج . المسرح</b>			
169	و.ب. بيتس	د. سعد الدين خرفان	الكونيسيّة كاثلين 13
<b>د . متابعات</b>			
211	صحافة أوربية	هدى أنتبيا	أخبار ثقافية 14
<b>كلمةأخيرة</b>			
239	شرف الموضوع	مدير التحرير	15

□□□

# **The world Letters**

## **(Foreign Literature Quarterly)**

---

**العدد 125 السنة الرابعة والثلاثون 2006**

---

**General Manager**  
**Prof. Husein Juma'a**

Editor in Chief  
**Abdul karim Nassif**  
Executive Editor  
**Ghassan Kamel Wannous**  
Editorial Board  
**D. Nadia Khost**  
**Mr. Adnan Jamous**  
**Mr. Hisham Haddad**  
**D.Nabil Alhaffar**  
**D. hani Nassri**

**ARAB WRITERS UNION – DAMASCUS, SYRIA**